

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00261350 3

KURT GERSTENBERG
DIE IDEALE
LANDSCHAFTS-
MALEREI

DIE IDEALE LANDSCHAFTSMALEREI

DIE IDEALE
LANDSCHAFTSMALEREI

IHRE BEGRÜNDUNG UND
VOLLENDUNG IN ROM

VON

KURT GERSTENBERG

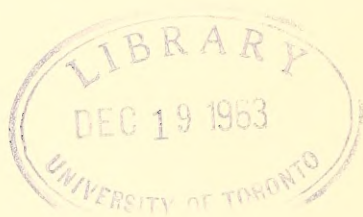


VERLAG MAX NIEMEYER, HALLE 1923

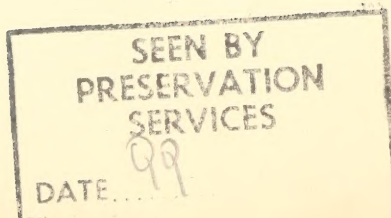
ND

1353

G47



873050



HEINRICH WÖLFFLIN

ZUGEEIGNET

V O R W O R T

IN diesem Buch habe ich unternommen, die in Rom zusammenströmenden Linien der Landschaftsmalerei als ein einheitliches Geschehen darzustellen, das in der klassischen idealen Landschaft des 17. Jahrhunderts gipfelt. Die Landschaftsmalerei des 16., mehr noch des 17. Jahrhunderts ist ein im einzelnen noch ungeklärtes, im ganzen nie behandeltes Gebiet. Meine Darstellung weicht denn auch in mancher Hinsicht von dem bisherigen Stand der Forschung ab. Da ich überall auf die Quellen zurückgegangen bin, habe ich einfach meine Auffassung gesagt, ohne mich mit anderen Ansichten auseinanderzusetzen. Es kam mir darauf an, das Wesentliche in diesem geschichtlichen Verlauf mit aller Deutlichkeit zu zeichnen und damit das Stück Geschichte der Malerei zu vergegenwärtigen, das bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder die künstlerische Landschaftsauffassung bestimmt hat. Es war nicht meine Absicht, dies in ganzer Breite zu entrollen, aber ich wage zu hoffen, daß ich die führenden Köpfe ihrem Wert und ihrer Eigenart nach ans Licht gestellt habe. Gerahmt werden die geschichtlichen Abschnitte mit Kapiteln, die die beharrenden Kräfte in dem Fluß der Erscheinungen aufdecken sollen. Was ich an systematischen Beobachtungen über Landschaftsmalerei gesammelt habe, gedenke ich an anderer Stelle zu veröffentlichen.

Die ersten Studien zu dieser Arbeit liegen jahrelang zurück. Ein Teil davon schlug sich nieder in meiner Habilitationsschrift „Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei, Halle 1919“, die in diesem Buche aufgegangen ist. In Fluß geriet die Arbeit aber erst, als die Bilder römischer Landschaftskunst durch unmittelbare Anschauung in mir lebendig geworden waren. Das geschah durch eine Reise nach Rom im Herbst 1920, die ich privater Beihilfe und einem Zuschuß des preussischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung verdanke, den mir die Fürsprache des Herrn Geheimrat Waetzoldt verschaffte. Ihm vor allem, dann auch Herrn Professor Hermanin in Rom habe ich für liebenswürdige Förderung zu danken.

Halle a. S. 1923.

KURT GERSTENBERG.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG:

Romanische und germanische Raumansehnung	Seite 3
--	------------

ERSTER ABSCHNITT: VORBEREITUNG.

1. Ursprung und Entwicklungsrichtung der idealen Landschaftsmalerei	15
2. Italienisch-niederländische Wechselwirkungen im 16. Jahrhundert	24
3. Girolamo Muziano 1528—1592	37

ZWEITER ABSCHNITT: GESTALTUNG.

1. Annibale Carracci 1560—1609	43
2. Domenico Zampieri genannt Domenichino 1581—1641	52
3. Giovanni Battista Viola 1572—1622	58
4. Adam Elsheimer 1578—1610	62
5. Paul Brill 1554—1626	71

DRITTER ABSCHNITT: VOLLENDUNG.

1. Das Wesen der klassischen idealen Landschaft	81
2. Claude Lorrain 1600—1682	87
3. Nicolas Poussin 1594—1665	107
4. Gaspard Dughet genannt Poussin 1613—1675	117
5. Die Nachfolger	131

SCHLUSS:

Die Weltanschauungstypen der idealen Landschaftsmalerei	141
Verzeichnis der Abbildungen	155

EINLEITUNG

ROMANISCHE UND GERMANISCHE RAUMANSCHAUUNG.

DIE Weltverneinung des Mittelalters hatte die Landschaft nicht gekannt. Die abstrakte Idealität der Kunst dieses Zeitalters nahm den Menschen in seiner Geistigkeit und seinen Beziehungen zur jenseitigen Welt zum Inhalt. Was von der Sichtbarkeit dieser Welt für bildwürdig erachtet wurde, kristallisierte zu ornamentaler Form oder wandelte sich in symbolische Abkürzung. Der Raum, ohne den eine Landschaft nicht darstellbar, kaum denkbar scheint, zerfiel in Andeutungen, die nur durch die Idee zusammengehalten wurden. Erst die Entdeckung der Natur, der sichtbaren Umwelt im 14. Jahrhundert, hat die folgenschwerste Umwälzung innerhalb der neueren Kunstgeschichte hervorgebracht. Alle Elemente der Landschaft, Bodenwelle, Fels und Baum erhalten eine räumliche Funktion, schliessen zu ununterbrochener Folge zusammen. Das Bewußtsein dafür war erwacht, daß die Darstellung der Raumeinheit nur durch eine geschlossene Kette von räumlichen Einzelwerten erreichbar sei. Der Raum ist aber nicht nur die Summe der in stetiger Verknüpfung dargestellten räumlichen Funktionsglieder, er ist nicht nur ein Endergebnis, sondern als eine höhere Einheit wird er zu einer Kraft, die für sich selber wirkt. Sobald aber überhaupt von Landschaft als Raumdarstellungskunst gesprochen werden kann, scheidet sich die Auffassung im Norden und im Süden nach der verschiedenen seelischen Grundeinstellung, die durch alle Jahrhunderte und Stile konstant bleibt. Die Geschichte der Landschaftsentwicklung besteht wesentlich in dem wechselseitigen Durchdringen der Raumanschauungen des Nordens und des Südens. Beide haben aneinander gewonnen, beide lassen nach der Läuterung auf der klassischen Höhe des 17. Jahrhunderts doch die Urform wieder durchklingen.

I.

Im Mittelpunkt der künstlerischen Anschauung der italienischen Renaissance steht der erdgebundene Mensch, im Mittelpunkt der künstlerischen Darstellung der plastische Erscheinungswert der

Figur, die vom festen Boden aufragt. Die Umgebung der Figur wird nach ihren faßbaren Werten in die Darstellung einbezogen. Der zentrale Eindruck der Figur wird dadurch nicht geschwächt, sondern nur ihre plastische Isolierung aufgehoben. Der Raum aber, der die Figur umschließt, ist nichts anderes als deren Resonanz. Er bleibt Schale, als äußere Grenzform die Figur umschließend, ihr gleichgeordnet. Das hat mit der jeweiligen Stufe der Naturerkenntnis, mit der Fähigkeit der Landschaftswiedergabe nichts zu tun. Diese wuchs im Laufe des 15. Jahrhunderts aus zahllosen einzelnen der Natur entnommenen und zusammengesetzten Beobachtungen zu einer Beobachtungseinheit, die ein zusammenhängendes Landschaftsbild zu übermitteln vermochte. Entscheidend ist vielmehr, daß dies Landschaftsbild in der italienischen Kunst nur in der Form der festen Raumhülle in die Erscheinung trat. Die Betonung der diesseitigen Welt, des bodenständigen Daseins des Menschen brachte es mit sich, daß auch der Raum zu bestimmter, festwandiger Form gerann.

Die hier zugrunde liegende Raumanschauung kann man die diskursive nennen, da sie auf dem Wege der Überlegung geklärt wird. Den Maler leitet nicht das Gefühl einer Unendlichkeit des Raumes, der vielmehr beherrscht und in seinen Grenzen festgelegt werden soll. Raumillusion kann schon erzielt werden in Zeiten, die noch keine klare Raumvorstellung kennen. Es gehört aber zum Wesen der romanischen Raumanschauung in der Renaissance, daß die Raumillusion sich aus der Raumvorstellung, wie sie in nüchterner Genauigkeit aus der Linearperspektive hervorging, erst die Schwingenfreiheit errang. Aus der anthropozentrischen Auffassung in der romanischen Kunst erklärt sich auch der stabile Standpunkt, von dem aus der romanische Künstler die Landschaft ins Auge faßt. Der Ichwert des Individuums steht hier hinter aller künstlerischen Formulierung. Individuum und Umwelt hängen wagegleich.

* * *

Raumdarstellung ist eine künstlerische Tat, bei der dem Künstler eine lustbetonte Form vorschwebt, die er gestalten will.

Die romanische Anschauung, die mit grader Ansicht und Parallelflächen durchsichtige Klarheit erzielen will, hat sich eines außerkünstlerischen Hilfsmittels bemächtigt, das diese Absicht erleichtert. Schon früh im 15. Jahrhundert wird die Raumschauung in Italien gestützt und gefördert durch die wissenschaftliche Perspektive, die das Hindurchsehen durch die Räume mit der dabei entstehenden Größen- und Deutlichkeitsabnahme begründen will und dazu erklärt, wie im Auge durch ein Sehstrahlenbündel ein Bild der Dinge hervorgerufen wird.¹⁾ Ursprünglich war diese Entdeckung ein architektonisches Hilfsmittel, mit dem sich Brunelleschi die bildmäßige Wirkung der von ihm rekonstruierten antiken Gebäude klarzumachen versuchte. Grundrisse und Aufrisse boten ihm die Handhabe, ein perspektivisch anschauliches Bild geometrisch zu konstruieren, wenn er eine feste Bildebene annahm und einen festen Standpunkt, der den Augenpunkt ergab. Diese Hilfsliniengerüste wurden von der Malerei so begierig aufgegriffen, weil sie den beabsichtigten plastischen Eindruck auf das Sinnfälligste hervorbrachten, so daß die Perspektive, erfunden aus dem Verlangen nach räumlicher Illusion, nun als klare Vorstellung die plastisch-räumliche Grundauffassung der Sichtbarkeit überhaupt rückwirkend steigerte.²⁾

Man war in dem Irrtum verstrickt, daß der Mensch mit seinem Augenpaar kein anderes Bild von den Dingen empfangen, als wenn er mit einem Auge in die Welt blicke. Man dachte sich nämlich den Sehvorgang so, daß von der Oberfläche des gesehenen Gegenstandes Sehstrahlen ausgingen, die sämtlich im Auge mündeten. Es entstand also eine Sehpyramide, deren Basis die Oberfläche des Gegenstandes bildet und deren Spitze im Auge

1) Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento. Leipzig 1912. S. 66.

2) Vgl. E. R. Jaensch, Über die Wahrnehmung des Raumes. Zeitschrift für Psychologie. Ergänzungsband 6. Leipzig 1911. S. 165: Durch die oftmalige, aufmerksame und langdauernde Betrachtung perspektivisch korrekt gezeichneter Bilder unter richtigem Gesichtswinkel wird aber mit Notwendigkeit die Einstellung auf das zum Plastisch-Sehen von Bildern erforderliche innere Verhalten herbeigeführt. — S. 171: In der Zeit der Renaissance wurden die Motive zum Tiefensehen anscheinend im allgemeinen vollkommener ausgenutzt, als es heute in der Regel der Fall ist.

liegt. Der mittelste Strahl dieser Sehpyramide bestimmt den Augenpunkt und den Horizont, deren Lage danach immer von der Stellung des Auges bedingt wird. Liegt der Gegenstand tiefer als das Auge, so liegt der Augenpunkt hoch und umgekehrt. Durch Augenpunkt und Horizont aber wird erst für alle Verkürzungen ein sicherer Maßstab gewonnen. Die Nutzenanwendung dieser Perspektivlehre bestand darin, das Bild, welches das Auge empfängt, in genau der gleichen Weise wiederzugeben. Das Gemälde ist dann seit L. B. Albertis theoretischer Grundlegung nichts anderes als ein senkrechter Schnitt durch die Sehpyramide, deren Sehstrahlen von Gegenständen ausgehen, die der Maler sich wirklich hinter der Bildfläche liegend denkt. Daher war die Entdeckung für das Quattrocento, das doch erst den Flächenbann in der Malerei durchbrochen hatte, von epochaler Bedeutung.

Die Landschaftszeichnung des Jacopo Bellini (Taf. I) um 1440 ist mit gewissenhafter Anstrengung und kühl schauender Berechnung dem Raumproblem nachgegangen. Selbst die Ackerfurchen werden in den Dienst der linearperspektivischen Konstruktion genommen. Ein fast abstraktes Landschaftsbild ist dadurch entstanden, das um des Raumes willen die lebendige Fülle der Natur vernachlässigt. Der Boden mit den Baumstrünken liegt nackt und kahl, das Flussbett klappt ohne Wasser und der Raum selber scheint luftleer gepumpt. Bilder der nächsten Generation wie Giovanni Bellinis Ölberg (Taf. II) von 1459 verlangen durch die Art ihrer plastisch-illusionären Raumbehandlung die Einhaltung eines bestimmten Abstandes. Wie hinter einer Trennungsschicht liegt die Vordergrenze des Bildraumes, der jäh in die Tiefe führt, wofür die Überschneidung des Felsens wie die Verkürzung des schlafenden Petrus bezeichnend sind.

Die romanische Raumanschauung ordnet die Tiefeneindrücke sozusagen innerhalb der Sehstrahlenpyramide und von deren Basis aus schichtenweise hintereinander und gewinnt dadurch die außerordentliche Klarheit all ihrer Raumbilder. Der Maler schiebt gleichsam den Raum von sich ab, begrenzt ihn nach vorn durch eine einheitliche Fläche, ordnet alle Formen dahinter reliefartig in

schichtiger Vertiefung an und begrenzt den Raumkubus auch nach hinten mit einem abtastbaren Hintergrund. Dieses Abstandnehmen von dem dargestellten Raum und die stabile Fixation bewirken, daß die verschiedenen Raumschichten zu flächigen Fernbildern zusammenschließen, denn das Fernsehen wie das einäugige Sehen folgerichtiger Perspektive sind physiologisch an das Flächige gebunden. Die perspektivisch verkürzten Linien bedeuten noch keine Tiefenanregung, wenn nicht zugleich ein Gegenstand damit umgrenzt wird. Es kommt also darauf an, die Darstellungswerte jeder Raumschicht dem Auge deutlich faßbar zu machen. Deswegen hat Lionardo, der doch wie niemand vor ihm um den ununterbrochenen Fluß im Erscheinungszusammenhang nach der Tiefe zu wußte, aus dem Verlangen nach Klarheit gefordert, daß der Maler bestimmte Abstände, also Tiefenzonen aufeinanderfolgen lasse wie der Musiker in dem gleitenden Übergang der Töne feste Stufen anbringe.¹⁾

Das System paralleler flächiger Schichten, die hinter der ideellen Vorderfläche den klaren Raumbau nach der Tiefe zu in aller romanischen Kunst bilden, wird gleichmäßig durch Form, Farbe und Lichtführung geordnet. Die letzten Folgerungen hat erst Poussin daraus gezogen, der bei denkbar erweiterter Landschaftstiefe eine wahre Mathematik des Raumbaus anwandte und Tiefenschicht um Tiefenschicht logisch entwickelte, kristallisch klar, fest und rational.

* * *

Wenn das perspektivische Sehen überhaupt auf der unbewußten Vereinigung der apriorischen Gesetze des Raumes mit dem der Kausalität beruht, so hat die romanische Raumgestaltung in ihrer Weise die Unbewußtheit des Raumsehens zur erfahrungsmäßigen Bewußtheit gesteigert. Der Raum ist ihr nur im Nacheinander der Schichten auffaßbar, im eigentlichen Sinne begreifbar. Das

1) Das Buch von der Malerei, hrsg. von H. Ludwig. Wien 1882. Nr. 31. Abstände von 20 zu 20 Ellen. In Nr. 486 ist von den schwächeren Umrissen im vierten und fünften Plan die Rede.

ganze Quattrocento hat in dem Glauben gelebt, daß bei richtiger Anwendung der Linearperspektive ein Bild gewonnen würde, das es in seiner Genauigkeit, Sinnfälligkeit und plastischen Formenscharfe völlig mit der Natur aufnehmen könne. Erst Lionardo hat daran gezweifelt und die ganze Frage auf eine neue Grundlage gehoben, dadurch, daß er auf die Unterschiede des Sehens im Raume mit einem Auge und mit dem Augenpaar hinwies.¹⁾ Zwar wendet auch Lionardo hin und wieder die seit der griechischen Ästhetik üblichen Bilder eines handgreiflichen Sinnentwurfes an, den Gemälde hervorgerufen haben sollen, aber er schob diese Flitter beiseite mit der experimentellen Feststellung, daß ein Gegenstand im Raume immer anders aussieht und aussehen muß, wie ein räumlich dargestellter Gegenstand auf der Bildfläche.²⁾

Die romanische Raumanschauung gestaltet immer unter dem Einfluß der Kenntnis der Linearperspektive auch da, wo nicht erst Liniennetze zur Gewinnung einer gesetzmäßigen Raumgewinnung gezogen werden. Nicht darauf kommt es an, daß hier eine außerkünstlerische Errungenschaft der künstlerischen Raumdarstellung als Klärungsmittel dient, sondern darauf, daß man mit der Perspektive als dem „Leitseil und Steuerruder der Malerei“ (Lionardo) zu Zielen gelangte, die gesetzmäßig unabänderlich schienen wie die Gesetze, die zur Bildung des Raumeindrucks im Auge führten. Das aber ist ein Kardinalbegriff der Renaissance: Gesetze der Natur ergründen und diesen Gesetzen gemäß auch in der Kunst vorzugehen.

II.

Für die Kunstanschauung diesseits der Alpen war der Raum nicht durch die kastenförmige Umgrenzung zu gewinnen. Er war nicht durch einen festgelegten Standpunkt zu erreichen, von dem aus die Augen parallel oder in starrer Einäugigkeit, wie es die fixierte Perspektive verlangt, die Tiefenschichten als Fernbilder sehen. Vielmehr ist die germanische Raumanschauung von Bewegungs-

1) Lionardo, a. a. O. Nr. 494, 496.

2) Lionardo, a. a. O. N. 481.

vorstellungen bedingt. Der Raum ist ihr ein Geschehen wie die Wolken ihr ein Geschehen bedeuten, die in der ornamentalen Kräuselform bis ins 15. Jahrhundert nichts anderes als die Nachfahren der altgermanischen Ornamentik sind. Der nordische Maler geht nicht rational vor und wahrt nicht ideell einen Abstand vom Raum, sondern gibt sich unbekümmert einer gefühlsmäßigen, intuitiven und irrationalen Raumauffassung hin. Der grundlegende Unterschied zur romanischen Raumanschauung besteht darin, daß der Maler sich als inmitten des Raumes vorstellt. Bei der Gestaltung leitet ihn das Gefühl, daß der Naturraum in seiner Unermeßlichkeit und Grenzenlosigkeit nicht irgendwie abgeschlossen werden könnte, sondern nach allen Seiten gleichmäßig fortwoge. Der Maler konzipiert also den Landschaftsraum so, als ob er auch noch hinter ihm sich fortsetze. Er fühlt sich umschlossen vom Raume und hält gewissermaßen das Zentrum inne, von dem aus der Raum nach allen Richtungen sich ausdehnt. Das Raumbild ist Ausschnitt aus einer fließenden Welt von ununterbrochener Fortsetzbarkeit. Der Eindruck des Allraumes entsteht, der auch jenseits des Rahmens in erhabener Weite sich ausdehnt. Der Maler beginnt mit dem Nahraum, der ihm wie vor ansteigender Fläche erscheint, und da er nun nicht einen Augenpunkt festhält, sondern durch die Landschaft hindurch von vorn nach hinten Raumbild an Raumbild fügt, erhält er nicht einen Horizont, sondern eine ganze Folge von Horizonten. So falsch dies nun auch von der diskursiven romanischen Raumanschauung aus ist, so enthält diese intuitive germanische Raumanschauung doch das Grunderlebnis des sich dehnenden Raumes unmittelbar und überzeugend durch die Bewegung, die durch die gleitende Verschiebung des Augenpunktes gefordert wird. Auf Meßbarkeit der Fluchtlinien hin darf man diese Bilder freilich nicht untersuchen. Künstlerische Wahrheit ist aber auch ein anderer Begriff wie mathematische Richtigkeit, und nicht die nachrechenbare Perspektive, sondern die Stärke des sinnlichen Erlebnisses und die Einhaltung eines einheitlichen künstlerischen Darstellungsprinzips entscheidet über den Wert in der germanischen wie in der romanischen Raumgestaltung. Es bedürfte

einer besonderen Untersuchung, zu erweisen, inwiefern dieser germanischen Raumschauung eine ursprünglichere Optik zugrunde liegt, die dem tatsächlichen Sehvorgang im Auge entspricht. Das Sehen erfolgt ja nicht in graden Sehstrahlen, sondern in schwach gekrümmten Kurven. Alles Ferne erscheint zwar dem Auge als gradlinig parallel, aber alles Nahe schwillt auseinander und verläuft in konvexen Kurven gegen uns. Es entsteht nicht eine Sehstrahlenpyramide, sondern der kurvige Verlauf der Sehlinien ordnet sich etwa so, wie wenn man in den Schalltrichter einer Trompete blickt.

* * *

Der oberdeutsche Meister um 1480, der die Allegorie auf den Tod und das Leben malte (Taf. III) hat seinen Landschaftsraum hoch und schmal gebaut, daß er aus der Tiefe herankommt, um im wölbigen Abfluß unter uns wegzuleiten. Die Sommer- und die Winterlandschaft sind so zusammengefügt, daß die aus dem Flachland jäh aufsteigenden Berghälften zusammenschließen, und dahinter ein fernes Meer die gemeinsame endgültige Horizontlinie bringt. Die Freude an der Mannigfaltigkeit der Dinge, die ein bewegtes Nahbild schafft, bleibt durch die Jahrhunderte der deutschen Landschaft erhalten: noch Thoma mag nicht ohne formvoll gemalte Blumen anfangen. Aber auch die schwellende Landschaftsweite in ihrer unermesslichen Dehnung, die das germanische Raumerlebnis so rein enthält, geht in der Entwicklung der Jahrhunderte nicht verloren. Die primitive Formgebung allerdings, die das Vordergrundsehen auf das Bild der Tiefe überträgt, fällt mit dem 16. Jahrhundert ab, und der Einheitsraum wird im Sinne der Renaissanceauffassung rationalisiert. Nicht mehr der Raum soll sich bewegen, wahrhaft erstrecken, sondern es wird ein erhöht liegender, aber fester Blickpunkt angenommen. So hat es Patinir in seinen Weltlandschaften gehalten. Doch behält die ursprüngliche Raumschauung, die durch ununterbrochene Einheit der Formbewegung wirkt, auch weiterhin Geltung. Bei niederländischen Meistern wie Herrik met de Bles, mehr noch bei dem Braunschweiger Monogrammisten wird sie dahin der südlichen Auffassung

entsprechend abgeändert, daß das scheinbare Absinken des Vordergrundes durch eine vorgeschobene Kulisse verdeckt wird. Für diese gibt es ein gesondertes perspektivisches System mit einem verhältnismäßig niedrigen Horizont, während die labile Horizontverschiebung des Mittel- und Hintergrundes zu einem einzigen hochliegenden Horizont zusammengezogen wird. Das ganze 16. Jahrhundert kennt diese zwiespältige Raumanschauung, die mit einem Nahraumhorizont und einem Fernraumhorizont rechnet, und noch der junge Elsheimer hat sich an diese Raumauffassung gehalten.

Gewiß wird im 16. Jahrhundert im Norden der Einfluß der von Italien bedingten linearperspektivischen Konstruktion des Innenraumes auch von Bedeutung für das Landschaftsbild, aber die germanische Raumanschauung schlägt immer wieder durch. Der Gedanke, daß das Raumgebilde als eine für sich bestehende Welt gelten müsse, kann nicht aufkommen, vielmehr wirkt auch weiterhin die Vorstellung, daß der Maler mit dem Raum zur Einheit verwoben ist. Der Ausdruck dafür bleibt die weite Überschaualandschaft, die ihren Horizont hoch hinaufschiebt. Nur die Romanisten haben keinen Sinn mehr dafür gehabt, und in entwurzelter Anschauung schreibt Sandrart von dem preiswürdigen niederen Horizont.¹⁾ Aber der Drang, die unbeschränkte Dehnung des Raumes fühlbar zu machen, durchwaltet noch die hochragenden Landschaften Rembrandts, nur daß aus dem weitgespannten Umkreis gleichmütiger Beschauung im 16. Jahrhundert ein Reich der Leidenschaft und Verinnerlichung geworden ist. Die Seele des Menschen ist aufgegangen in die Unendlichkeit des Raumes.

1) Teutsche Akademie 1675. II. Theil, III. Abt., S. 206.



Giovanni Bellini, Bacchanal 1514, mit der Landschaft von Tizian.
New York, Metropolitan Museum. (Leihgabe Hamilton.)

ERSTER ABSCHNITT:

VORBEREITUNG

1. URSPRUNG UND ENTWICKLUNGSRICHTUNG DER IDEALEN LANDSCHAFTSMALEREI.

DIE letzte Großtat der Renaissance war die Erhebung der Landschaftsmalerei zur selbständigen Bildgattung. Damit erst hatte sich die Erneuerung der Kunst, die mit der Erfüllung des Menschen nach seiner Leiblichkeit begonnen hatte, ins letzte ausgewirkt. Der Begriff des natürlichen Menschen erweiterte sich in glänzender Entwicklung zu dem Begriff der natürlichen Welt überhaupt, und in freier Entfaltung triumphierte die individuelle Auffassung der sichtbaren Umwelt über die typische Formbildung des Mittelalters. Die Kräfte, die in der Lebensstimmung des 16. Jahrhunderts rege wurden, wurzelten in dem freien Allgefühl und verdichteten sich in der Erfassung der Einheit und Größe der Natur. Sie darzustellen war das Ringen der Kunst im 16. Jahrhundert in immer wiederholten Anläufen, aber die unbezähmbare Lust an den Dingen naher Gegenwart, die ein entdeckungsfrohes Geschlecht beherrschte, ließ die Einheit der Landschaft anfangs nur in der summierenden Häufung finden, dann in der Darstellung solcher Ausschnitte aus der Natur, die sich nicht im Grenzenlosen verloren, sondern im Bereich der augenfesten Formbegrenzung blieben und die Ausmaße der Beseelbarkeit nicht überschritten. Immer allerdings haben die Großmeister von Dürer und Bosch bis Bruegel im Norden, von Lionardo bis Tizian im Süden diesen Bannkreis in einzelnen großen Würfeln durchbrochen. Aber erst das 17. Jahrhundert hat im ganzen auf solcher Grundlage die Fähigkeit gewonnen, die modernen Werte des Meeres und der endlosen Ebenen im Bilde hinzustellen und darin gelassen großen Umfang seelischer Spannkraft auszudrücken.

* * *

Lionardo hat zuerst auf die gesamte umgebende Natur als den Aufgabenkreis der Malerei hingewiesen, jener „feinen Erfindung, die mit philosophischer und subtiler Spekulation alle Eigenschaften und Arten der Formen in Betrachtung zieht, Meere, Gegenden,

Bäume, Getier, Kräuter und Blumen, und was nur von Licht und Schatten umschlossen ist“.¹⁾ Mit solcher Charakteristik hat Lionardo den Bereich der Renaissancelandschaft umrissen: die Natur in ihrer Allseitigkeit, in dem ganzen Reichtum und der gleichmäßigen Bildwürdigkeit all ihrer Formen und Erscheinungen. Das ist im eigentlichen Sinne Renaissanceauffassung, was sich hier kundtut, nämlich Streben nach Vollständigkeit, Freude an allem Dasein und Herrschaft über die gesamte Sichtbarkeit, die nun erst dem Menschen untertan schien.²⁾ Die Natur als solche und das Licht — damit nennt Lionardo zwei Wesensbestandteile der Landschaftsmalerei, aber den dritten, die Stimmung, läßt er in seiner Theorie noch außer acht. In den Landschaftsgründen seiner Bilder allerdings fehlt die Stimmung nicht; als dunkler Arpeggienklang spielt sie gegen die klaren Töne der Figur. Schon in der umbrischen Malerei des 15. Jahrhunderts wirkt die Landschaft stimmungzeugend mit, aber in gleichschreitender Stimmführung mit der Figur, mehr nur ihr verklingender Widerhall. Immer aber bleibt in der Renaissance die Landschaftsstimmung der Figur untergeordnet. Die ungreifbare Landschaftsstimmung, die den Menschen und sein Fühlen in Bann schlägt, ihn zu einem ihrer Ausdrucksorgane macht, ist recht eigentlich erst ein Element des Barock. Die Auffassung Lionardos, die aller Natur gleichmäßig Bildwert zuerkannte, verschwindet noch im 16. Jahrhundert. Lomazzo trifft in langer Aufzählung eine Auswahl darstellungswerter Ansichten von düsterschauerlichem, von feierlich-gemessenem, von heiterem und von unterhaltsamem Charakter; kurzum, er unterscheidet und entscheidet nach der Stimmung.³⁾

1) Das Buch von der Malerei, Nr. 13.

2) In der italienischen Renaissanceliteratur macht sich schon weit früher das Streben nach Vollständigkeit geltend, wie es in der Bevorzugung panoramatischer Übersichten in Landschaftsschilderungen zum Ausdruck kommt. Bei Petrarca z. B. handelt es sich nicht um individuelle, sondern um mit idealen Zügen durchsetzte Landschaftsbilder. Vgl. A. Mühlhäufser, Die Landschaftsschilderung in Briefen der italienischen Frührenaissance. Abhdlgn. z. mittl. u. neuer. Gesch. 56. Berlin 1914. S. 8 u. 16, 17.

3) Gio. Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della Pittura etc. Milano 1585. Libro VI, Cap. LXI. Compositiōne del pingere fare i paesi diuersi.

Wenn Lionardo Licht und Schatten nennt, so sind sie ihm nicht Mittel des Ausdrucks, sondern der Klärung aller Form. Lionardo warnt vor der Wiedergabe lichtdurchschossenen Laubes, weil es wirr sei.¹⁾ Als günstigste Beleuchtung für Landschaften galt ihm vielmehr ein gleichmäßig verteiltes Licht, wie es entsteht, wenn die Sonne von Wolken bedeckt ist.²⁾ Lomazzo aber bereits rühmt Dosso Dossi nach, daß er bewegtes Laub mit hindurchblitzenden Sonnenstrahlen gemalt habe.³⁾ Dieser vollkommene Umschwung der Kunstanschauung kündigt das Nahen des Barock an. Noch durch das ganze 16. Jahrhundert wirkt es in der Landschaftsdarstellung nach, daß der Mensch ursprünglich im Mittelpunkt der künstlerischen Anschauung der Renaissance stand. Die Landschaft blieb anthropozentrisch, empfing ihre Stimmung als Widerhall der seelischen Zustandsschilderung der figürlichen Szene. Erst der beginnende Barock läßt die Stimmung der Landschaft so vorherrschen, daß von ihr aus die Figuren in ihrer Haltung bestimmt werden. Nun erst sind die Figuren Staffage geworden, deren Sein und Handeln nicht mehr entscheidend ist, die, unlöslich im Ganzen verwoben, der Landschaft nicht mehr bedeuten als Baum und Fels. Je mehr aber der Mensch aus der beherrschenden Stellung im Landschaftsbilde verschwindet, desto mehr wird die Landschaft selbst zum Träger einer individuellen Stimmung. Der Landschaftsraum ist nicht mehr ein Gehäuse der Figur, sondern Echo der Seele. Schwebende Zustände des Gemüts mit ihrer Einmaligkeit in Naturformen wiederklingen zu lassen, ist der Inbegriff der Landschaftsauffassung des Barock.

* * *

Die hochgespannte Lebensstimmung der Renaissance gewann in der Gattung des Landschaftsbildes schließlich den zwangfreisten und reinsten Ausdruck. Das Verlangen nach Totalität nämlich formt diese Landschaftsbilder, die nicht nur ein getreues Abbild,

1) Das Buch von der Malerei, Nr. 892.

2) ebenda Nr. 91.

3) a. a. O., pag. 474.

einen individuellen Ausschnitt der Natur enthalten, sondern damit zugleich die Forderung verbinden, wie die Natur sein müßte, um ihre größte Schönheit zu entfalten. Es sind komponierte Ideal-landschaften, die als die höhere Kunst geschätzt wurden aus der Vorstellung heraus, daß der Maler über die endliche Zahl der Naturgegebenheiten hinaus die Natur in allen ihren Möglichkeiten erschöpfen müsse.¹⁾ Die Landschaft will ein Bild der idealen Vollkommenheit der Welt geben, in deren Zentrum herrschend und genießend der Mensch steht. Das Glücksgefühl über die Besitzergreifung der Welt west lustbetont als gleichmäßige Klarheit in diesen Bildern.

Die organische Verbindung von Figur und Landschaft ist Tizians Tat. Eine neue Auffassung der Natur verknüpft sich damit, wodurch die seither als selbstverständlich geltende Forderung, daß nämlich das Größenverhältnis von Figur und Landschaft dem der Natur entsprechen müßte, zuerst erfüllt wurde. Der Eindruck, den auf Tizians Ermordung des Petrus Martyr die mächtigen Baumgestalten, die den Figuren des Vordergrundes benachbart sind, auf die Zeitgenossen ausübten, schwingt noch bei Lomazzo nach: die Menschen schienen ihm tatsächlich daneben zu stehen.²⁾ In den Niederlanden wird Gleiches erst bei Bruegel, also mit Abstand einer Generation erreicht.

Die Augen dieses Jahrhunderts sahen die Formen der Landschaft phantasievoll gesteigert. Noch immer bleibt der künstlerischen Naturerkenntnis viel Einbildungskraft und steigernde Erinnerung beigemischt, die erst im Wandlungsprozesse zweier Jahrhunderte ausgeschieden werden konnten. Das wird nirgends deutlicher, als in der Entwicklung der Berglandschaft, die vom jäh aufsteigenden Steilfelsen zum lagernden Bergrücken gelangt. Auf Giovanni Bellinis Bacchanal von 1514 in New York (Abb. Seite 12)

1) Lionardo-Ludwig, Das Buch von der Malerei, Nr. 28: „Darin übertrifft es (das Auge) die Natur, daß die einfachen Naturerzeugnisse endlich an Zahl sind, die Werke aber, die das Auge den Händen befiehlt, sind endlose, wie der Maler in der Erfindung unendlicher Formen von Tieren, Kräutern, Bäumen und Situationen dartut.“

2) a. a. O., pag. 475.

hat der junge Tizian die Landschaft gemalt, eine Folge tiefenleitender Bäume und einen ragenden Berg als Abschluss. Dies steile Gebilde zeigt einen Grad von Vertikalisation, der für Gebirgsformen auch in der gleichzeitigen nordischen Landschaft typisch ist. Die ausdruckssteigernde Übertreibung der Höhe gegenüber der Breite bei Landschaftsmalern des 16. Jahrhunderts hat Goethe wiederholt beschäftigt, und er hat sie mit der stärkeren Einbildungskraft der frühen Jahrhunderte erklärt, die die Gegenstände mächtig und steil denke.¹⁾ Eine Landschaft Annibale Carraccis in Madrid (Taf. XLIII, 1) zeigt die Stufe des Natursehens kurz nach 1600. Aus der Felsschroffe ist ein Bergklotz geworden, breiter als hoch, mit abgeplatteter Kuppe, aber doch mit Steilabhängen. Noch einmal wird das gleiche Landschaftsthema, der fernragende Berg mit darauf zuführenden Baumgruppen von Nicolaes Berchem um 1660 aufgenommen, womit die romantische Idee Tizians endgültig in die Vorstellung natürlicher Bedingtheit übergeführt wird. Ein flachwölbiger Bergrücken lagert breit in der Tiefe. Das phantasiegesteigerte Naturerlebnis ist sachlicher Beobachtung gewichen.

* * *

In schrittweiser Erkenntnis gelangte die naturforschende Landschaftsmalerei des 15. Jahrhunderts in den Besitz der einzelnen Landschaftsbestandteile, die, aus der typischen Stilisierung des Mittelalters befreit, in natürlichem Zusammenhang aneinanderschlossen. Spiritus rector, der den Landschaftsgebilden den lebendigen Odem einblies, war das Raumgefühl. Immer steht im Mittelpunkt der Landschaftskunst die Frage, einen wie weiten Raum der Maler auszuschöpfen vermochte. Mit Leidenschaft hat das Geschlecht um 1500 sein Augenmerk darauf gerichtet, und das Aufstaunen über das Wunder des räumlichen Sehens, das Lionardo mit dem Hinweis auf den Finger, der ein vom Auge entferntes

1) 27. März 1814 zu Riemer: „Alle Menschen, die Imagination haben, gehen ins Steile, so die ersten Landschaftsmaler des 16. Sezuli.“ Ähnlich schon in der italienischen Reise 11. Mai 1787.

Gebirge zudeckt,¹⁾ ausdrückt, findet sich ebenso bei Dürer, wenn er auf Landschaften der Apokalypse ein Grasbüschel am unteren Bildrand dem Wald in der Tiefe benachbart (B. 63 u. B. 67). Die einigende Umschließung aller Dinge durch das Medium des licht- und lufterfüllten Raumes, wurde erst angestrebt und durchgeführt, als die Auffassung von der überragenden Bedeutung des Menschen im Bilde erschüttert war. Die Erkenntnis des gleichmäßigen Verwobenseins aller Dinge im Raume ist die Voraussetzung für die Verselbständigung des Landschaftsbildes. Sobald sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts erreicht worden war, entstehen sogleich auch die drei Quellgebiete, die für den Zusammenfluß der idealen Landschaft in Rom ein Jahrhundert später von entscheidender Bedeutung werden. Es sind das die Landschaftsarten des Tiziankreises in Venedig und der Raffaelschule in Rom, zu denen sich von jenseits der Alpen die niederländische Landschaft Antwerpens gesellt. Erst im Zusammenschmelzen dieser drei Elemente erwuchs dem neuen Metall die tönende Kraft.

* * *

In den Niederlanden entwickelte Patinir die neue Form des Landschaftsbildes, die tatsächlich alles das enthält, was die italienische Renaissance vom Landschaftsbild theoretisch forderte. Der Maler ist Herr über die Welt der wirklichen Dinge und Herr auch über die Welt der Phantasiedinge. Diese Renaissanceauffassung erhält sich in der nordischen Landschaft, wenn auch mit Abweichungen durch das ganze 16. Jahrhundert. Die Landschaft soll erzählen von dem Reichtum und der Schönheit dieser Welt und deshalb wird nichts ausgelassen, was das Auge erfreuen kann. Wälder und Wiesen, Städte und Felder, Flachland und Flüsse, Berge und Meer. Der Drang nach Erkenntnis, der darauf ausgeht, Umkreis und Inhalt der Welt zum Bewußtsein zu bringen, führte die Niederländer der Renaissance dazu, in ihren Landschaftsbildern geradezu

¹⁾ Das Buch von der Malerei, Nr. 444, vgl. weiter auch Nr. 459. Ein Mann, um Armbrustschußweite entfernt, hat Platz in dem Fensterlein eines Nadelöhrs, dicht vor das Auge gehalten.

ein Kompendium der sichtbaren Welt zu geben. Es ist nicht nur eine Darstellung der geschauten und erlebten Natur, sondern es ist zugleich eine Wunschnatur, wie sie sein müßte, wenn man sie in ihrem ganzen Umfang und Reichtum zugleich erfassen könnte. Dieser episch hinbreitende Landschaftsstil Patinirs enthält eine auf Totalität dringende Mischung realer und idealer Teilansichten der Welt zu einem Orbis pictus vereinigt. Solch eine phantastische Kosmographie kann nur dann aufgerollt werden, wenn der Horizont sehr hoch hinaufgeschoben wird, daß ein schier endloser Tiefenraum entsteht, der nun mit den mannigfaltigsten Dingen besetzt werden kann. Die nordische Raumschauung ist in diesen Bildern gleichsam legitimiert, indem sie dem südlichen Sehen angeglichen erscheint; wie von einem hohen Standpunkt aus faßt das Auge die feste Gegenständlichkeit des hochragenden Landes zu idealer Weltübersicht zusammen. Die Landschaft wird so gebaut, daß ihre Planentfaltung parallel der Bildebene vor sich geht und seitlich durch ragende Bäume fest begrenzt wird.

* * *

Die eigentliche Parallele zu den Überschaulandschaften des Nordens bilden in Italien die von Schwung und Pathos erfüllten Landschaftsidyllen, die Tizian und sein Kreis zur gleichen Stunde entwickelten. Auch hier wird ein hochliegender Standpunkt gewählt, der einen weiten Überblick über die Voralpenlandschaft gestattet, deren schwingende Linienführung und weiche Modellierung die eigentümlich musikalische Stimmung bedingt. Die in Stichen, hauptsächlich des Cornelis Cort, überlieferten Landschaftsentwürfe Tizians mit heiligen Einsiedlern sind von romantischer Grundstimmung durchlodert. Felsblöcke, höhlenartig hochgebrochen, tragen Bäume, unten belaubt, oben zerborsten und zerspelt in vielzweigiger Dürre. Davor lagert der heilige Büsser. Ohne Mittelgrund wagt ein Fernblick heran. Weltabkehr und einsiedlerischer Wille sind in den Gegensätzen von wilder Einöde und lieblich schwellender, vielbesiedelter Ferne wuchtig ausgedrückt. Es sind nur Bruchstücke, aus der Natur zusammengetürmt, aber in diesen

abrupten Fragmenten und der Art ihrer Verbindung leuchtet die Idee eines großartig phantasievollen Weltbildes auf. Reine Landschaftsgemälde des späten impressionistischen Tizian müssen dies romantische Bekenntnis in wahren Pinselhieben hingeschrieben haben. Wenigstens erzählt Lomazzo von einer Landschaft, die der Maler Aurelio Luini bei Tizian sah, daß sie auf den ersten Blick wie „hingepflastert“ wirkte;¹⁾ aber wenn man weiter zurücktrat, schien die Sonne darin zu strahlen, die die Wege hier und da fliehen machte. Es war also eine streifige Anordnung von Hell und Dunkel vorhanden, wie sie auf der Tiefenlandschaft mit Jupiter und Antiope um 1560 schon zukunftsweisend in die Erscheinung trat. Die weite Planentfaltung des Landschaftsraumes wird hier in farbigen, wechselnd hellen und dunklen Streifen ausgedeutet.²⁾ Über der Gruppe des Hirschen blinkt der Rand des Wasserfalls in reiner Horizontale auf; hinter der ufersäumenden Buschreihe entrollt sich der helle Wiesenplan, und in wechselnder Helligkeit schichten sich die Berge. Rund hundert Jahre später hat Poussin auf einer ganz anderen Stufe der Naturerkenntnis die hier auftauchenden Gedanken zu Ende gedacht und die noch flächige Schichtung mit klarer Logik in vollkommene Dreidimensionalität übergeführt.

Echte Zeichnungen Tizians heben sich durch die Unmittelbarkeit der Naturanschauung aus der Masse hervor, die unter des Meisters Flagge fährt. Eine solche eindringliche Sprache redet die Zeichnung in Edinburg (Taf. VI). Darin ist Gefühl für das saftgeschwellte Leben der Bäume, Empfindung für das schnelle Schießen des Wassers, das steile Ufer zusammendrängen, und Genuß an der breiten Wucht, mit der sich der Uferhang wirft.

1) a. a. O., 474: *il qual subito visto stimò Aurelio una cosa empiestrata.*

2) Es würde zu weit führen, im einzelnen zu begründen, wie das Gestaltmotiv den Landschaftsbau bedingt, wie der stumpfe Winkel zwischen den Figuren zunächst mit der dunklen Gruppe des kämpfenden Hirsches gefüllt wird, dann als helle Fläche in dem Wiesenausschnitt darüber erscheint, um schließlic, nachdem der Horizont erreicht ist, mit umgekehrter Dreieckrichtung in dem Berggipfel hochzufahren. Erst durch solche Art der Formenzusammenwirkung wird der Eindruck der Geschlossenheit und beruhigten Haltung der Landschaft erreicht.

In Farbe und Tonflächen ist die Natur gesehen, und mit wunderbarer Leichtigkeit ist die Rohrfeder dem plastischen Reichtum des Uferhangs nachgegangen, der Biegung, Wellung, Sturz und Steigen jeder Erdscholle veranschaulicht. Diese Intensität künstlerisch geformten Naturerlebnisses wird erst von Claude und Poussin wieder erreicht, nur daß das große Sehen dann auf jede Vordergrundausführung verzichtet. Ein breithingetuschter Bodenstreifen läßt die Einheitlichkeit des Tiefenbildes mit unerhörter Kraft zur Wirkung kommen (Taf. XVIII). Das individuell gesteigerte Naturerlebnis im 17. Jahrhundert verharret nicht mehr in der gleichmäßigen Formenschau, es muß, um nicht unter der Fülle der erweiterten Einzelkenntnisse auseinanderzubrechen, seine Naturerkenntnis in knapperen Formkontrasten zusammenziehen.

* * *

Die Vorbedingungen für die geometrischen Werte, die der klassischen idealen Landschaft den Charakter des Gebauten verleihen, liegen anfangs nicht im Kreis des Tizian, der das Land in Wellen wogen und die Bäume sich entgegenschrägen läßt. Sie liegen vielmehr in den dekorativen Landschaften der Raffaelschule in Rom, die zwischen 1510 und 1520 aus eben erst zugänglich gewordenen Grotten — eigentlich Räumen der Titusthermen — die Ideen zu Wanddekorationen entnahm. Diese Formspiele der Grottesken in den Loggien des Vatikans fügen auch die Landschaft mit fester klarer Gliederung der Fläche und wägendem Ausgleich der Massen in ihren Schmuckzusammenhang ein. Der tektonische Sinn der Hochrenaissance läßt die vegetabilische Form ragen, um den Bildwert der Figuren zu stärken, und benutzt die Geländelinien, um die ideelle Verbindung der Figuren sinnfällig zu machen. Als eine Folge der romanischen Raumanschauung ist die Tektonisierung der Landschaft anzusehen, indem dadurch für die Begrenzung des Raumes Eckpfeiler gesetzt werden. Diese Landschaften sind hauptsächlich das Werk des Giovanni da Udine, der aus Erinnerungen an die gebirgige Landschaft seiner norditalienischen Heimat die heitere Bewegtheit in der Linien-

führung dieser anmutvollen Idyllen ersann. Bilder wie Jakob und die Töchter Labans am Brunnen werden durch die Landschaft mit zentraler Baumgruppe und seitlichen tiefen Landschaftsblicken, die wieder am Bildrand durch Bäume fest begrenzt werden, von epochaler entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, erst in Venedig und weiterhin in den Niederlanden.

Aber der eigentlich römische Klang der idealen Landschaft, die die heroische Strenge des 17. Jahrhunderts im Keime birgt, ist auch hier noch nicht darin. Er konnte nur dem großen Zug der römischen Landschaft selber entnommen werden, die dem Oberitaliener nichts zu sagen hatte. Ein anderer Raffaelschüler, Giovanni Francesco Penni aus Florenz, hatte Sinn für den Linienfluß der Campagna.¹⁾ Zum erstenmal beginnt hier, allerdings vorerst nur in den Hintergründen großer Figuralcompositionen, die römische Natur zu sprechen. Die Tiberlandschaft mit den bedeutenden Ruinen von Colosseum und Aquädukt auf hügeligem Ufer auf dem Fresko der Vertreibung des Attila um 1512—14 und die Landschaft bei Tivoli mit dem Sibyllentempel auf der Madonna von Monteluca 1525 in der Pinakothek des Vatikans sind die ersten Zeugnisse für die neue Gesinnung. Ein weiterer Schüler Raffaels, Polidoro da Caravaggio, hat um 1530 die Landschaft römischen Gepräges in den Fresken in S. Silvestro a Monte Cavallo zum Wandbild monumentalen Stils erhoben.

2. ITALIENISCH-NIEDERLÄNDISCHE WECHSELWIRKUNGEN IM 16. JAHRHUNDERT.

Wie ein vorausdeutendes Symbol der Landschaftsentwicklung im 16. Jahrhundert, die Norden und Süden immer zusammenführte, klingt die Erzählung Vasaris im Leben Tizians: der Meister habe, um sich in der Kunst der Landschaft zu vervollkommen, einige her-

1) Vgl. H. Dollmayr, Raffaels Werkstätte, Jahrb. d. A. H., Kaiserh. Wien 1895. S. 261: „denn Raffaels Landschaft ist ein Ausläufer des mittelitalienischen Quattrocento; erst Penni erwarb sich an der in der römischen Campagna ihn umgebenden Natur eine neue Auffassung.“

vorrangende deutsche Landschaftsmaler in sein Haus genommen.¹⁾ Die Überlegenheit der deutschen und niederländischen Landschaftsmalerei wurde von den Italienern der Renaissance bewundernd anerkannt. Die verschollenen Landschaften Ouwaters verdanken ihren Ruhm dem Bericht des Marcanton Michiel, der 1521 im Hause des Kardinals Grimani in Venedig viele dieser feinen Landschaftsbildchen sah, und Vasari läßt geradezu eine neue Epoche der italienischen Landschaftsmalerei mit Pinturicchio beginnen, weil er im Vatikan nach Art der Niederländer Landschaften mit Stadtansichten von Rom, Mailand, Genua, Florenz, Venedig und Neapel malte.²⁾ Was hier auf Geheiß des Papstes Innozenz VIII. geschah, läßt auf Verbindungen schließen, die der Vatikan schon im 15. Jahrhundert mit niederländischen Künstlern unterhielt. Bekannt ist dann die Tätigkeit niederländischer Dekorationsmaler zur Zeit Raffaels, vor allem jenes Giovanni Ruysch, der im Winter 1508 auf 1509 in den Stanzen tätig war und vielleicht sogar als Lehrer des Giovanni da Udine in Betracht kommt.³⁾ Doch auch weiterhin im ganzen 16. Jahrhundert haben die Päpste immer wieder die Niederländer zu Landschaftsdarstellungen herangezogen,⁴⁾ und die nun aufkommende Gattung der Kirchenlandschaft wird wesentlich von Niederländern bestritten.

Die realistische Gesinnung des 15. Jahrhunderts hatte die verblüffende Wirklichkeitsbeobachtung, die die Niederländer für die Vedute zu prädestinieren schien, am höchsten geschätzt; im 16. Jahrhundert ist es daneben aber auch die bizarre Phantastik der Nordländer, die Aufmerksamkeit und Gefallen erregte. Die seltsamen Zackenfelsen, die in den Niederlanden zur Schilderung des Gebirges beliebt waren, haben auf die Venezianer und selbst auf Lionardo gewirkt.

Aber es bleibt nun nicht bei einzelnen Übereinstimmungen, sondern die Gesamtauffassung der Landschaft diesseits und jenseits

1) Vasari-Milanesi VII, 429.

2) Vasari-Milanesi III, 498.

3) Vgl. H. Dollmayr a. a. O., S. 286.

4) Oud Holland XVIII. 1910. S. 220.

der Alpen berührt sich schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Der rationale Grundzug, der in der Komposition der idealen Weltbilder Patinirs steckt, näherte diese Kunst in ihrer strömenden Weite den von Pathos durchwehten Voralpenlandschaften des Tiziankreises. Die Landschaftsauffassung Patinirs entsprach allgemein der Lebensstimmung der späteren Renaissance, da sie das Allgefühl des Menschen, seine zentrale Stellung in der Welt und seine Verbundenheit mit der Natur im weitesten Umfang zum Ausdruck brachte. Daher haben diese Landschaften nicht nur im Norden, sondern auch bei den Italienern Nachfolge gefunden. Batista Lutero di Dosso Dossi hat in der Landschaft der Galerie Borghese (Taf. IV) durch kleinfigurige Staffage und niedriger gehaltenen Horizont im italienischen Sinne ein Fernbild aus der Überschaullandschaft zu machen versucht, die in der Anordnung bis zu den drei Landzungen, die spitz ins Meer stechen, an Patinir anschließt, nur daß die in allen Tiefen falckenäugig scharf gesehene Welt des Niederländers ins Dekorative abgeflacht ist. Die Farben zeigen keine Übereinstimmung: eine satte blaugrüne Pracht bei Patinir, bei Dossi Braungrün der Landschaft und Rosa der Himmelsstimmung, alles in einen Silberton gebettet. Noch später hat Bartolomeo Torreggiani diesen Landschaftsstil Patinirs in der Landschaft mit der Flucht nach Ägypten (Gal. Doria) noch einmal aufflackern lassen. Für die wildromantischen Waldlandschaften Schiavones mit den ineinander verwachsenen Bäumen, die gruppenweise auf Felsen stehen, sind dann die kleinen Landschaften des Herri met de Bles noch unmittelbares Vorbild gewesen, nur daß er den Maßstab erheblich vergrößerte.¹⁾

Um 1550 wendet sich das Blatt. Die niederländische Landschaftsmalerei hört auf, das bewunderte Vorbild der Italiener zu sein. Die Wahrheit ihres Realismus blieb mehr und mehr in der Einzelform stecken, ohne einen Naturausschnitt im neuen Sinne aufbauen zu können, der vielmehr ein Gemisch wirklich gesehener

1) Jahrb. d. Ksthist. Sign. d. A. H. Kaiserh. Wien 1913. L. Fröhlich-Bum, Andrea Meldolla, gen. Schiavone. S. 210.

und hinzugedachter Elemente blieb. Die saubere Sorgfalt in der Wiedergabe der Einzelheiten aber, so lange ein besonderer Ruhm der Niederländer, verlor an Geltung und schlug allmählich in das Gegenteil um. Im 17. Jahrhundert wurde die Ausführlichkeit des Vordergrundes, worin sich doch mehr als innige Naturliebe die urgermanische Freude an der vielteiligen Formbewegung ausdrückt, bereits als kleinlich und trocken verachtet.¹⁾

* * *

Die Romanisierung der niederländischen Malerei war bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts so weit gediehen, daß nicht mehr nur hier und da, im Heranrücken der Baumvertikalen an den Bildrand und der Betonung der Bildmitte oder im Massenausgleich der Bildhälften, eine Annäherung an italienische Renaissanceformgebung gesucht wurde, sondern daß nunmehr der gesamte Bildorganismus mit romanischer Auffassung durchtränkt wird. Bis auf den Kern aber war die niederländische ideale Landschaftsmalerei erst dann gedrungen, als sie den Wert der italienischen Bildform nicht mehr in Kompositionselementen sah, sondern in dem aus einer anderen Stellung zur Welt hervorgehenden Raumbau erkannte. Die Arbeit der Generation um die Mitte des Jahrhunderts bestand darin, zuerst einmal die sichtbare Umwelt von der Erde aus, wo der Mensch stand und wandelte, so erfassen zu lernen, daß die Grundform aller Landschaft, nämlich die horizontale Fläche, von der einzelne Dinge vertikal in das Himmelsgewölbe aufragen, darin als der typische Eindruck durchschlägt.

Die entscheidende Tat nun, die in der niederländischen Landschaftsmalerei schon vor 1550 erfolgte, ist an den Namen des Matthijs Cock geknüpft. Schon Carel van Mander rühmte ihm nach, daß er als erster eine bessere Auffassung in der Landschaftsmalerei zur Geltung gebracht habe, mit größerer Abwechslung auf die neue italienische oder antike Weise und wunderbar erfinderisch

1) Baglione, *Le Vite dei pittori, Scultori ed architetti*. Roma 1648. S. 173. In der Vita des Viola: questa seccaggine fiaminga.

in der Anordnung der Pläne gewesen sei.¹⁾ Matthijs Cock starb schon vor 1548 und seine Gemälde sind verschollen,²⁾ nur die von seinem Bruder Hieronymus herausgegebenen Stiche vermitteln eine Vorstellung von seiner Kunst (Abb. Seite 29). Hier ist wirklich ein neues Verhältnis zur Natur zu beobachten, das den Kern der italienischen Auffassung erkannt hat. Zum erstenmal in der niederländischen Landschaftsmalerei tritt hier das, was lagert und das, was ragt, in Urkontrasten auseinander. Das war nur möglich, wenn die Tiefenfläche nicht bis hoch an den Bildrand hinaufführte. Auf einmal ist hier der Horizont ganz tief gelegt worden, und die Bäume nehmen wie ihre venezianischen Vorgänger die ganze Höhe des Bildes ein. Der Wald ist hier in seiner Gesamtheit gegeben und zwar in der klaren, die Tiefendistanz genau betonenden Anordnung der Bäume. Die Raumschauung hat völlig in südliche Bahnen eingelenkt. Die weite Fernsicht ist zu einem organischen Ganzen mit großer Folgerichtigkeit, wie sie nur die Kenntnis der Perspektive gestattete, durchgeformt worden. Die Bäume dienen dazu, dem Auge die sukzessive Verkleinerung der Tiefenabstände zu vermitteln.

Ohne die Leistung Cocks ist auch die Landschaftskunst Pieter Bruegels nicht zu denken (Taf. V, 1). Es ist nicht mehr das phantastische Weltbildideal des Patinir, aber auch noch nicht ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Doch enthält der Weitblick, dem auch Bruegel nicht entraten kann, nichts, was der Natürlichkeit der Erde und der sie umwirkenden Kräfte widerspräche. Damit ist die Entwicklung von der rationalen Schilderung zur gesättigten Stimmungslandschaft vorgedrungen. Die epische Kraft seiner Landschaftsschilderungen birgt den Reiz des Unererschöpflichen. Noch ragen Bäume randbetonend auf, bleiben aber nicht den Bildgrenzen

1) C. v. Mander, *Ausg. Floerke I*, 249.

2) Mit der Berliner Zeichnung von 1541, die M. Cock zugeschrieben wird (Friedländer, *Amtl. Berichte der preufs. Mus.* 1914), gehen die von Hieronymus Cock herausgegebenen Stiche mit biblischer und mythologischer Staffage eng zusammen. Vgl. besonders *Kephalos und Prokris* 1558 und *der arme Samariter* 1558. Nagler, *Monogr.* III, 759.



Mattäijj Coek. Die Ver-an-hung Christi. Stuch von Hieronymus Coek.

einbeschrieben, sondern weisen darüber hinaus, so daß die angeregte Phantasie sich in der Unendlichkeit des umgebenden Luftraumes ergehen kann. Auf dem Herbstbild wird im Zug der Kühe und ihrer Treiber ein Vordergrundstreifen bildrandparallel betont, um dann rechtwinklig tiefenwärts zu leiten. Die Wucht des Raumstolzes entspricht der Kraft der Anschauung, die sich im Bilde auswirkt. Aus mächtiger Senke hebt die Bildtiefe allmählich den hohen Horizont. Bei ungleich gewichtiger Verteilung der Massen eine lichte Weite rechts und eine dunklere, gebundene Enge links. Daß nun der Zug der Herde grade das Weite flieht und in die schwärzliche Enge drängt, entspricht der bänglichen Stimmung. Das ist die Stimmung des unwirtlichen Spätherbstes. Wind und Wetterwolken drohen der flüchtigen Schar. Diese gesammelte Stimmungskraft, mit der das Naturerlebnis in malerische Einheitlichkeit übergeführt worden ist, gibt diesem und den andern vier bekannten Monatsbildern Bruegels den überragenden Platz. Italienische Landschaften der gleichen Zeit wie die Weinerte des Jacopo Bassano geben in typischer Allgemeinheit die Freuden des Herbstes (Taf. V, 2). Die gleichmäßige Füllung der Bildfläche, das symmetrische Hochranken der Formen auf beiden Seiten bringen die bukolische Stimmung hervor, aber es fehlt das unmittelbar Packende der Landschaftsbilder Bruegels, die außer der Charakteristik einer bestimmten Jahreszeit die Einmaligkeit des besonderen individuellen Erlebnisses solcher Landschaftsstimmung besitzen. Gegenüber der einsaugenden Gewalt des Bruegelschen Raumes zieht Bassano die Landschaft wie einen Teppich hoch, der aus silbrig schimmernden grünen und blauen Farben gewirkt ist. Die harmonische Haltung dieser Idyllen und die dekorative Anordnung der Figuren als schräge Eckfüllungen werden erst später für die nordische Malerei von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung. Es war die Frucht, von der Elsheimer kostete, um darüber die Heimat zu vergessen.

Bruegel hatte selber auf seiner Romreise 1552, wie aus seinen Landschaftszeichnungen hervorgeht, unter dem Eindruck der klaren Disposition und plastischen Festigkeit romanischer Kunst gestanden.

Seine Auffassung von Mensch und Umwelt scheint weltweit von italienischer Kunst abzuliegen, und doch bieten Spätbilder wie der Vogeldieb in Wien eine genaue Parallele zu Tizian. Die menschliche Figur groß im Vordergrund und doch nicht mehr raumbeherrschend, sondern in dem Verhältnis zur Umgebung, das von nun an als das natürliche gilt. Die Eiche hinter dem Bauer wird vom Bildrand überschritten, der nur als zufällige Grenze des grenzenlosen Raumes empfunden wird. Es ist der vollkommene Jahrhundertgegensatz zu Hugo van der Goes' Sündenfall, wo die Krone des dagegen noch fast abstrakt ornamental wirkenden Bäumchens nicht über die Bildfläche hinausragt, in fast noch attributivem Verhältnis zum Menschen. In der Tiefe der Bruegelschen Landschaft aber erscheint die schlichte Darstellung einer Meierei, die dann in der neuen landschaftlichen Gestaltung des 17. Jahrhunderts den Bildinhalt für einen Adriaen van de Velde ebenso abgibt wie die Hintergrundlandschaften Tizians in ihrer Parallelfügung schon auf Poussin hindeuten.

Bruegel schwamm gegen den Strom internationaler romanischer Kultur, in dem seine Zeitgenossen hintrieben, wenn er auch an den durch romanische Kunst bedingten Seherrungenschaften selbstverständlich teil hat. Er steht aber insofern außerhalb der Entwicklung, als er das gesamte Erbe spezifisch niederländischen Geistes in der Kunst als letzter bewahrte, das nach ihm erst Rubens wieder antreten sollte. Im übrigen werden die Verbindungen mit venezianischer Kunst, die in den Niederlanden gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Haltung der Historienbilder eines Marten de Vos bestimmen, auch entscheidend für die Landschaftsmalerei. Es bedurfte nicht mehr einer Reise nach dem Süden, im Lande selber nährten die Anregungen venezianischer Landschaften aus Stichen und Gemälden nicht nur einen modischen Geschmack, sondern die niederländische Weltanschauung hatte ihre Basis so verbreitert, daß sie ohne romanische Elemente nicht mehr auskommen konnte. In Antwerpen und seiner weiten künstlerischen Einflusssphäre herrschte die Tizianische Landschaft. Die Kunst Andrea Meldollas, genannt Schiavone, selber neuer schöpferischer Gedanken

entbehrend, setzte Tizians Landschaftsstil fort und hatte doch auch niederländische Elemente damit verschmolzen, was ihn nordischen Augen leichter nahebringen mußte. Schiavones Waldlandschaft mit der jagenden Diana in Berlin, um 1560 entstanden, schließt in der Baumgruppe an Tizians Hieronymus in der Brera in Mailand an, schwächt aber das kühne Motiv durch dreifache Wiederholung nebeneinander, wodurch auch in das gewöhnliche Fahrwasser der tektonisierten Renaissancelandschaft wieder zurückgelenkt wird, die bei einfacher Massengliederung Bäume in die Mitte stellt und Bäume mit der seitlichen Begrenzung Föhlung suchen läßt und dazwischen auf beiden Seiten eine tiefe Raugasse bildeinwärts treibt. Aber gerade diese einfach dekorative Haltung zusammen mit der Romantik, die dem Motiv des dämmerigen Bergwaldes, in dem sich mythologische Wesen tummeln, eignet, mußte Schiavones künstlerisch geringere Leistung den Niederländern vor Tizian empfehlen. Neu und anreizend war für die Niederländer auch die Geschlossenheit des Eindruckes, die hier in einem komponierten Naturausschnitt erreicht worden war, während doch bisher nur in der Verbindung mit einem Weitblick, der ein buntes Vielerlei von Natureindrücken und Erinnerungsvorstellungen in sich sammelte, die Idee einer Landschaft darstellbar schien.

Noch am Ende des 16. Jahrhunderts bedeuteten solche Landschaften eine Offenbarung für die Niederländer. Gillis van Coninxloo (1544—1607) übernimmt als erster die Bildanlage in der Waldlandschaft von 1598 in der Galerie Liechtenstein in Wien (Taf. VII, 2) mit den drei Baumgruppen und den Durchblicken dazwischen. Aber man darf doch nicht übersehen, daß dies bei Coninxloo nicht einfache Nachahmung, sondern eine Steigerung der künstlerischen Intensität ist, wie denn auch die Wirklichkeitsbeobachtung reicher ist und die Naturerkenntnis auf eine neue Stufe gehoben wird. Der gefällig ornamentalen Haltung entspricht bei Schiavone auch eine äußerlich allgemeine, abkürzende Naturauffassung. Raumeindruck wird nur durch geschicktes Anordnen von Kulissen, nicht aber durch körperhafte Plastik der Dinge hervorgerufen. Dunkle Bäume stehen silhouettenscharf vor hellbeleuchteten.

Auch das beim ersten Eindruck so reizvolle Spiel des Lichtes, das zwischen dunkle Stämme und Laub einfällt, entbehrt doch feinerer Beobachtung. In malerischer Breite, flott und derb sind die Bäume gemalt, ganze Laubbüschel mit einem Pinselstrich hingewischt, aber sie geben auch nur allgemein Baumschlag, ohne daß eine bestimmte Baumgattung charakterisiert wäre.

Coninxloo aber gibt zunächst artbestimmte Bäume, Eichen von eindringlicher Charakteristik im Laubwerk. Es ist die Stufe der Naturerkenntnis, die die Blättermassen zu flächigen Laubfächern zusammenfaßt, die im ganzen die Form des Einzelblattes wiederholen. Es fehlt noch an knorrig zackiger Kraft in Stamm und Geäst wie bei Ruysdael, der auch statt der dünn-schichtigen Laubwedel zuerst rauschende Laubmassen sah. Aber die Bäume haben doch organische Kraft der Wurzeln, die den Boden hochziehen scheinen. Schon Mander rühmt Coninxloo nach, daß er seine Bäume voller und lebenswahrer habe gestalten können als Patinir in seiner dünnen Manier mit den kleinen dünnen Laubkronen, die ihm wie geschoren vorkamen. Die Mächtigkeit der Bäume, die vom Bildrand überschritten werden, bestimmt nun schließlich auch den Eindruck größerer Geschlossenheit des Waldinnern, wogegen Schiavones Wald parkartig offen bleibt.

Die künstlerische Leistung aber, die hier durch italienische Schulung erreicht worden war, ist gar nicht hoch genug anzuschlagen: es ist die Erkenntnis, daß die Einheit der Natur nicht in einer panoramatischen Übersicht zum Ausdruck kommt, wie sie Patinir als Inbegriff der Landschaft erschienen war und wie sie auch Bruegel noch nicht hatte lassen wollen, sondern in der künstlerischen Einheit und Geschlossenheit der Auffassung, mit der die Natur dargestellt ist, die den Ausschnitt von Zufälligkeit reinigt und den Eindruck geklärt und in durchsichtig ruhiger Komposition anordnet. Gerade diese Landschaftskomposition findet bei den Niederländern Anklang, von Bruegel d. j. bis Keyrinex und Eglon van der Neer wird sie wiederholt.¹⁾

1) Gleichzeitig mit Coninxloo, wenn nicht früher, hat Cornelis Molenaer in der waldigen Landschaft in Berlin diesen Kompositionsgedanken angewandt.

In diesem Durchwirken mit südlicher Landschaftsauffassung, in dieser Bereicherung und Klärung durch italienische Bildform liegen nun auch die Vorstufen für die ideale Landschaft Hollands im 17. Jahrhundert, für die scheinbar so rein nordische Kunst Ruysdaels. Im Abstand einer Generation folgt auf Coninxloo zunächst Roelant Savery (1576—1639), dessen von starkem Erleben zeugende romantische Landschaften in Stichen des Aegedius Sadeler auf uns gekommen sind (Taf. VIII, 1). Die germanische Freude an der bewegten Form wallt auf in diesem abgestorbenen Stamm und diesen lodernden Laubbüscheln. Das starke Motiv des quer vor dem Wald sich hinwindenden Baumgerippes klingt ab in der wiederholten Überkreuzung der Stämme im Bildraum. Und doch ist diese Art der Bäume, mehr noch dieser Raumausschnitt, nicht denkbar ohne den Vorgang Coninxloos, nur daß die dort noch bewahrte Symmetrie der Bildanlage nun zur völligen Asymmetrie verschoben ist. Man muß die Komposition von rechts nach links lesen, da der Stich die Zeichnung umkehrt: die vordrängende Gewalt der Eichen wird erst befreiend aufgehoben durch den tiefen Raumstofs des baumumstandenen Waldsumpfes.

Wieder eine Generation später folgt Ruysdaels Eichwald in Berlin (Taf. VIII, 2). Die Verwandtschaft in den Motiven geht sehr weit. Aber es ist nicht mehr das Wogen und Brausen unübersehbaren Formgewirrs, sondern die abgestorbene weiße Buche wird in Form und Farbe zu einem einzigen unvergleichlich stark wirkenden Kontrast zu dem grünen Wald dahinter gebracht. Diese Vereinfachung und Klärung zusammen mit der Freiheit des Raumlaufes gibt der Landschaft Ruysdaels das klassische Gepräge. Dieser brusterweiternde Eindruck führt zur Unendlichkeit und Alleinheit der Natur, der immer bescheidenen Natur (Shakespeare), zurück.

* * *

Die dritte Strömung der idealen Landschaftsmalerei, die römische, schickt ihre Wasser zuletzt heran, dann allerdings mit solcher Macht, daß der Gesamtfluß die Richtung davon erhält. Die Landschaften der Raffaelschen Loggien haben seit ihrem

Bestehen Wirkung ausgestrahlt. Schon Überlieferung und Brauch, in Palästen und Kirchen Landschaften in Fresko zu malen, rührt dort her und erhält von dort seine Rechtfertigung. Der volle Sieg der Landschaft als Darstellungsstoff war erst damit errungen, daß sie selbständig und nicht nur als schmückendes Beiwerk im Wandbild auftreten konnte. Das geschah in der neuen Spezies der Landschaftsmalerei, der sogenannten Kirchenlandschaft.

Diejenigen Niederländer des 16. Jahrhunderts, die nach kurzem römischen Aufenthalt in die Heimat zurückkehrten, haben die Natur um Rom nicht bildwürdig gefunden, sondern malten nur Stadtansichten und die Ruinenwelt. Mander nennt drei ihrer Zeit berühmte Meister, deren Werke verschollen sind: Hendrik van Cleef um 1550, der in Italien Veduten nach der Natur zeichnete, Gregorius Beerinx aus Mecheln, seit 1555 in der Antwerpener Lukasgilde, der römische Ruinenbilder in Wasserfarben malte, und Michiel de Gast, der „viel Ruinen und die Stadt Rom nach der Natur“ malte.¹⁾ Diese Vorliebe für Ruinenbilder entsprang ebenso der Schaulust an der von geheimnisvollem Reiz umkleideten Ferne, wie einer spezifisch nordischen Freude an der zackigen Form bröckelnden Gemäuers, die gar nicht von der Ruinensentimentalität des 18. und 19. Jahrhunderts angekränkt war. Vielleicht war der Begierde der Maler hin und wieder auch antiquarisches Interesse an diesen Resten vergangener Größe beigemischt.

Die niederländischen Landschaftler aber, die in Rom besonders von der Kurie mit Landschaftsdarstellungen beauftragt wurden, haben ihre Ehre darein gesetzt, ihre Naturanschauung der italienischen Formauffassung einzuordnen, um in solcher Umgebung bestehen zu können. Die ältesten Landschaftsfresken in Rom stammten von Polidoro da Caravaggio und Maturino, die zusammen zu arbeiten pflegten, wobei Maturino die Architekturen zu malen zufiel. Beide waren aus dem Malerkreis hervorgegangen, der unter Raffaels Leitung die Loggien ausgemalt hatte. In S. Silvestro a Monte Cavallo haben sie schon vor 1527 zwei Landschaften von großen

1) Mander-Floerke I, S. 65, 225, 237.

Abmessungen mit Szenen aus dem Leben der heil. Magdalena und Katharina gemalt (Taf. IX). Es sind komponierte ideale Landschaften, die eine heroisch große Szenerie schaffen wollen, die der schlichten Strenge dieser Legenden gerecht wird. Die großzügige dekorative Aufteilung der Fläche bringt eine monumentale Wirkung hervor. Der Umriss der dunklen Kulisse links, bepackt mit gedrunghenen Architekturen, sinkt schwerfällig wuchtig ab. Senkrecht steilt dagegen, die rechte Bildhälfte füllend, der schroffe Läuterungsberg im Hintergrund. Es ist aber auch nicht mehr als eindrucksvolle Silhouette, zwei Kulissen in verschiedener Entfernung. Alle Körperlichkeit mangelt und eine organische Entwicklung der Landschaft in die Tiefe ist nicht einmal erstrebt worden.

Nichts ist interessanter als zu sehen, was niederländische Augen über eine Generation später aus diesem Bilde gemacht haben. Die Landschaft mit Christus als Gärtner und Maria Magdalena in der Galerie Colonna, dort irrtümlich dem Matthäus Brill zugeschrieben, setzt alle Formen ins Nordische, Ragende, Phantastische um (Taf. IX, 2). Schon das Bildformat meidet Breitenstreckung. Die Anordnung schmälert die satte Wucht des dumpfen Architekturfelsens und läßt die Berge des Hintergrundes überschroff aufgipfeln. Silhouettenschärfe fehlt dem Vordergrund. Der absteigende Laubgang aber, bei Polidoro da Caravaggio nur heiter dekorative Beigabe, wird energisch als Tiefenleiter benutzt, indem Karyatiden, die die Laubbögen tragen, die Tiefenverkleinerung eindrucklich machen. Der Hintergrund steigt wieder an in nordischer Raumschau.

Das Bild ist Beweis dafür, daß die niederländischen Landschaftsmaler um 1570 noch nicht der ruhig großen Linienführung ihrer römischen Vorbilder gewachsen waren. Sie sahen ihre hergebrachten kleinteiligen Formen in die Formgebung der Römer hinein. Es bedurfte noch der Anstrengungen einer weiteren Generation, bis die niederländische Malerei sich soweit dieser scheinbar so kahlen und leeren Landschaftsauffassung genähert hatte, daß in der Lebensarbeit eines Paul Brill endlich die Verbindung gelang. Dazu aber mußten erst Carracci und Domenichino aus einem neuen Lebensgefühl heraus diese römische Landschaftsmalerei neu gestalten.

3. GIROLAMO MUZIANO 1528—1592.

Die Maler des Tiziankreises waren die Vorbilder der niederländischen Landschaftsmalerei im Norden selber und sie blieben es auch, als niederländische Maler in Rom festen Fuß faßten. Den engen Lebensverhältnissen und dem Zunftzwang des verdampfenden Nordens entronnen, sahen sie hier die freiere Entfaltung, die grössere Lebensfülle, die selbstsicher starke Haltung, die sich in einem prächtig dekorativen Schwung ohne Kleinlichkeit gab. Die Probleme, die diese Oberitaliener an die Landschaft stellten, waren darin die gleichen wie die der Niederländer, daß sie auf die atmosphärischen Verhältnisse, auf Licht und Farbe den Nachdruck legten, während sie doch allein damit das den Romanen selbstverständliche strengere Formgefühl verbanden. Daher haben die Niederländer zunächst nicht an die rein römische Landschaftsmalerei anzuschließen gesucht, die mit ihrem einfach plastisch formalen Aufbau ihnen zu streng, zu scharf plastisch, zu kalt und abweisend erschienen sein muß.

Der bedeutendste Landschaftsmaler in Rom war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unbedingt Girolamo Muziano aus Acquafredda bei Brescia, der um 1550 nach Rom gekommen war, wo man ihn schlechthin den jungen Landschafter nannte.¹⁾ Den römischen Manierismus scheint Muziano wie die Pest gemieden zu haben. Charakteristisch dafür ist die Anekdote, mit der Baglione aufwartet, daß Muziano nämlich sich das Haupthaar schor wie ein Galeerensklave, um nicht in Versuchung zu kommen, das Haus zu verlassen und um so nur den eigenen Problemen nachhängen zu können. Ein Abglanz tizianscher Kunst schimmert auf seinen Kompositionen; in seinen feinfühligsten Naturstudien aber steht er einzig im damaligen Rom. Muziano hat als erster die Wasserfälle in Tivoli gemalt, weil sein Auge auf atmosphärische Erscheinungen eingestellt war. Er benutzte die Studie zu einer Stigmatisation des heil. Franz, vielleicht als Vorbereitung zu jenem Fresko des „heil. Franz in einer sehr weiten Landschaft“ um 1555 in SS. Apostoli, wovon

1) Baglione, a. a. O. pag. 49 . . . il giovanni de' paesi.

Ridolfi spricht, daß aber 1730 bei einer Restauration zugrunde ging. Muzianos Zeichnung hat Cornelis Cort 1567 gestochen, und selbst in dem trockenen Linienstil des Niederländers kann man noch ahnen, mit welcher Weichheit das dunstig verschleierte Tal gesehen war. Getragen von dem Gefühl für das Architektonisch-Plastische der Landschaft, war Muziano doch fähig, die Form der farbigen Erscheinung unterzuordnen.

Seine meist untergegangenen Landschaftsfresken, voran die *paesi grandi nel giardino di monte Cavallo*, waren nach Vasari¹⁾ und Baglione die Träger seines Ruhms. Diese Werke sind die verschüttete Quelle, aus der die Niederländer in Rom schöpften. Einige erhaltene Bilder,²⁾ vor allem aber die Stiche des Cornelis Cort, lassen die Vermittlerrolle Muzianos erkennen.

In diesen Landschaftsentwürfen aus den Jahren 1567—1575 (Le Blanc 94, 96, 98, 99, 101, 102, 110, 121) paraphrasiert Muziano ein Thema, das Tizian gegeben hatte: heiliger Einsiedler in baumreicher Landschaft (Taf. X, 1). Vorn auf einer Seite eine Felskulisse mit Bäumen, die bei Muziano zugleich ihr Geäst breit auslegen, dahinter, mit tiefer Senke dazwischen, in bewegten Linien hochgeführte Berghänge im Charakter seiner oberitalienischen Heimat. Die nicht starke Raumvorstellung in der Landschaft mit dem heil. Hieronymus 1574 (Le Blanc 102) wird geschickt dadurch bemäntelt, daß der Mittelgrund bereits als aufsteigender Hang gegeben wird. So fällt es nicht auf, daß das Größenverhältnis der Bäume links zu dem Wald im Grunde unvermittelt bleibt. Diese Landschaften Muzianos sind noch 1599 das unmittelbare Vorbild für die römischen Fresken Paul Brills in S. Cecilia in Trastevere (Taf. X, 2). Die bewegt hochgeführten Berglinien, die lebhaft silhouettierten Laubbüschel laufen bei Brill kleinteiliger; die scharfkantigen Felsschroffen und spitzig zerspellten Baumstümpfe zacken nur unruhiger als in der schwungvollen Landschaft Muzianos. Die Figuren der Heiligen, obwohl vorn am Bildrand, ordnen sich doch der Landschaft unter,

1) Vasari-Milanesi Bd. 6.

2) Über das noch Vorhandene geben die Anmerkungen in Detleff von Hadelns Ausgabe des Ridolfi, *Miraviglie dell' arte*, Berlin 1914, I, 280, Aufschluß.

und die stille Farbe bindet sie noch einmal in die schilfgrüne Umgebung ein.

Die kunstgeschichtliche Stellung Muzianos erkannte schon Sandrart, der seine schöne und herrliche Manier rühmte, die denen der Niederländer gleich komme und selten bei anderen Italienern gefunden werde.¹⁾ In der Laubdarstellung ist Muziano von den saftig hingewischten Laubbüscheln der Maler des Tiziankreises zu einer realistisch eindringlicheren Zeichnung übergegangen, die die Baumgattungen individualisiert. Wie Muziano die Rinde malte, oft bewuchert mit Moos, und wie er das Laub charakterisierte, erregte noch die Bewunderung van Manders. Muziano selber tat sich was zugute auf seine Kastanienbäume.²⁾ In der Farbe zeigt sich noch enger der Zusammenhang zwischen Muziano und den Niederländern am Ausgang des 16. Jahrhunderts. Die blaugrünen Töne, die für die niederländischen Landschaftsmaler als charakteristisch gelten, wendet auch Muziano an in den erhaltenen Landschaftsbildern in Tivoli³⁾ und in dem Landschaftsausblick durch ein Felsentor auf der Stigmatisation des heil. Franz in der Kapuzinerkirche in Rom.⁴⁾ Schliesslich wahrt die Landschaft mit der Predigt des heil. Hieronymus⁵⁾ 1570 in S. Maria degli Angeli zu Rom in der warmbraunen Kulisse hinter der Figurengruppe, im Grün der Hügel und Bäume des Mittelgrundes und den tiefblauen Bergen des Hintergrundes noch die Dreizonenlandschaft der alten Niederländer in bewusster Einsicht ihrer dekorativen Wirksamkeit, aber doch mit einer Feinheit der Übergänge, die bei den Niederländern erst später, etwa bei Coninxloo einsetzt.

Dieser eigenartige Stil, der die großartige Auffassung der Landschaften Tizians mit der an Niederländer gemahnenden Sorgfalt in der Einzelzeichnung verbindet und zudem einen scheinbar niederländischen Einfluss in der Farbe besitzt, charakterisiert auch die große Wald- und Berglandschaft der Hamburger Kunsthalle (Taf. XI).

1) Sandrart, Teutsche Akademie, II. Theil, 2. Buch, Kap. XX.

2) Sandrart a. a. O. nach van Manders.

3) Zahlungen dafür 1597.

4) Vgl. Bollettino d'arte, Bd. IV.

5) Sorgfältige Rötzelzeichnung zu dem Bilde in Florenz, Uffizien.

Sie galt früher in der Sammlung Weber als Tizian und wird heute je nach Herkunft der Forscher niederländisch oder italienisch genannt.¹⁾ Die schwungvolle Rhetorik des Vortrags, die geschickte dekorative Auffassung des Hochformats indessen wäre einem Niederländer vor 1600 kaum erreichbar gewesen. Die Einteilung der Raumzonen, die den Mittelgrund dunkler hält, als sich aus der Beleuchtung rechtfertigen ließe, teilt die Landschaft mit sicheren Werken Muzianos. Die Gesamtanordnung, um 1580 anzusetzen, zeigt vielmehr eine reifere Stufe als sie in den von Cort überlieferten Landschaften Muzianos vorliegt. An Schiavone ist nicht zu denken, da die Laubzeichnung in ihrer Einzelbehandlung der Blätter weit über die dicklich lappigen Büschel dieses Meisters hinausgeht. Die gedrungene Bildung der Astgabeln, die Silhouettierung der Laubbüschel und die Randlinien ferner Bergschroffen stimmen vielmehr mit den Stichen Cornelis Cort's weitgehend überein.

Die römische Baukunst des beginnenden 17. Jahrhunderts ist wesentlich von Oberitalienern bestimmt worden und grade das hat diesem Baustil die völkerumspannende Tragfähigkeit gegeben. Die römische Landschaftsmalerei besaß vor 1600 in dem Brescianer Muziano diejenige Kraft, in der die Niederländer eine Wesensverwandtschaft spürten und durch die sie gestärkt wurden zu jener überpersönlichen Sendung, der idealen Landschaftsmalerei in Rom im 17. Jahrhundert im Verein mit Italienern und Franzosen eine weltgebietende Stellung zu verleihen. Muziano ist der wichtigste Vorläufer. Rubens besaß drei große Federzeichnungen Muzianos, Landschaften mit dem heil. Onuphrius, Eustachius und Magdalena, nach denen Cornelis Cort gestochen hatte (Le Blanc 110, 98. 121) und zeichnete selbst in eine davon etwas hinein.²⁾ In S. Caterina della Rota malte Muziano eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten als Nachtszene. Damit hatte er das Thema angeschlagen, das bei Elsheimer, Rubens und Rembrandt weiterklingt.

1) Vgl. die Angaben des Katalogs der Hamburger Kunsthalle.

2) P. J. Mariette, Description sommaire des Dessains des grands maistres etc. du Cabinet de feu M. Crozat. Paris 1741. S. 66.

ZWEITER ABSCHNITT:

GESTALTUNG

1. ANNIBALE CARRACCI 1560—1609.

DIE Renaissance wollte die objektive Schönheit der Natur nach den ihr innewohnenden Gesetzen ergründen und darstellen. Sie ging in diesem Erkenntnisprozess von der Gestalt des Menschen aus, und erst zuletzt hat sie sich der Landschaft als Raumeinheit zugewandt. Damit war dann dem Barock ein Pfund anvertraut, mit dem er prachtvoll wucherte. In der unermesslichen Ausweitung der Anschauung, die sich nun erst auf den gesamten Umfang der Sichtbarkeit erstreckte, gewann die Landschaft die ihr zukommende Bedeutung. Sie war nicht mehr Bildbühne für die Figuren, sondern Bildinhalt für sich. Es ist nun gewiss nicht zufällig, daß diese neue Form der Landschaft in Rom geprägt wurde. Die beherrschende Stellung, die Rom seit der Hochrenaissance gewonnen hatte, war unbestrittener denn je. Um 1600 wurde die Stadt gradezu als künstlerisches Zentrum der Welt *Regia d'ogni arte più sublime* (Baldinucci), empfunden, und den Künstlern muß die Weltbedeutung der Stadt enthusiastisch im Bewußtsein gewesen sein.

Aus den Wechselwirkungen, aus der Mischung nordischer und südlicher Landschaftselemente erwachsen die Vorstufen für die Ausdrucksformen, in denen sich nunmehr die Landschaftsmalerei ergeht. Aber doch erst die Fülle der Lebensbeziehungen, aus denen der Künstler in Rom hundertfältige Nahrung sog., erklärt jene einzigartige Schwungkraft, die in den Schöpfungen der Zeit lebt. Ein unmittelbares Glücksgefühl entströmt manchen dieser Landschaftsbilder zwischen 1600 und 1610, als wenn die Menschen damals die Erde als neugewonnen betrachtet hätten. Die Nachgeborenen sehen nur die Form, selbst den Zwang der Form, unter der die Geschlechter vergangener Jahrhunderte die Natur erkannt haben, die Zeitgenossen und noch die unmittelbaren Nachfahren jedoch gaben sich nicht Rechenschaft über diese Form, die adäquater Ausdruck ihrer optischen Entwicklungsstufe war. Gegenüber der veralteten Auffassung der Spätrenaissance schien die Landschaft des Annibale Carracci nun wie eine Abschrift der Natur.¹⁾ Bis

1) Baglione 1648, p. 173: ... paesi in quella maniera del Carracci dal naturale rapportati.

zum Auftreten Carraccis waren die Ausläufer der romantisch-pathetischen Landschaftsauffassung Tizians weitergerankt, doch war die Leidenschaft der Gesinnung allmählich verdorrt. Carracci sah und gestaltete eine neue Natur, die ebenso ewig wie gegenwärtig erscheint, in der den Bäumen eine immerwährende Kraft innewohnen scheint und den Bauten eine unveränderliche Fügung. Natur und Architektur sind untrennbar in diesem Stil neuen starken Lebensgefühls.

In der Tat entdeckten ja auch erst die Augen dieser Generation die Schönheiten der Umgebung Roms, die bis dahin nicht vorhanden zu sein schienen. Sie erkannten ihre Umgebung, weil sie sich selber erkannt hatten, denn nichts ist bezeichnender als die Tatsache, daß gleichzeitig mit dem Auffinden der Darstellungswerte in der umgebenden Natur auch die Verinnerlichung in der Porträtmalerei auf eine neue, die eigentlich moderne Stufe gehoben wird. Alle Renaissanceporträts haben als Menschen nichts mehr mit uns gemein, eine abstrakte Idealität ist ihnen beigemischt. In dem Selbstporträt Annibale Carraccis aber offenbart sich zum erstenmal der moderne Stimmungsmensch. Vorübergehende Schwingungen des Innenlebens sind feinfühlig erspäht und ertastet, und im Gefühlsausdruck schweben die Stimmungen auf, die wie ein Hauch über die Seele gleiten. Diese Beobachtung der seelischen Stimmungen in ihrer vorüberhuschenden Erscheinung kam mittelbar auch der Landschaftsmalerei zugute. Das ästhetische Erlebnis der Landschaft erstarkte nun erst so, daß es die seelische Struktur in ihrer Wurzel traf. Man suchte und fand in der Natur die Resonanz der eigenen seelischen Haltung. Zum erstenmal in der Geschichte der Landschaftsmalerei trat nun den Malern das Gefühl davon ins Bewußtsein, daß ihre Seele mit der Seele der Natur geheimnisvoll zusammenströmte. Dieses tiefste Lebensgefühl, das zuerst doch nur innerhalb dieser bestimmten Landschaft und unter diesem bestimmten Himmel erwuchs, konnte nicht versickern, nicht versumpfen, da es unterirdisch in Verbindung stand mit den Wassern jenes ewigen Lebensstromes, der immer wieder dann zutage tritt, wenn vom einen Weltgefühl die Rede ist. In individueller Prägung,

in einer bestimmten persönlichen Färbung bricht dies neue Weltgefühl von nun ab in jedem bedeutenden Landschaftsbild irgendwie hervor. Eine letzte Erhöhung zu objektiver Gültigkeit hat es erst bei den Klassikern dieser idealen Landschaft, bei Claude und Poussin gefunden.

Die entscheidende Wandlung in der Landschaftsmalerei ist an Annibale Carraccis Namen geknüpft. Er errichtete den Staudamm, an dem der Manierismus sich brach. In der Überwindung des Manierismus sah auch Caravaggio, die stärkste künstlerische Potenz Roms, die Aufgabe der Zeit; er erstrebte das Gleiche, aber mit anderen Mitteln. Wenn auch eine stolze Rivalität zwischen beiden war, haben sich die Meister doch geschätzt,¹⁾ was Caravaggio durch mündliche Äußerung, Carracci durch Eingehen auf des Lombarden Stil bewies, und erst die beiderseitigen Schüler haben wie immer den Gegensatz einseitiger und radikaler betont und den Streit zwischen Caravaggiesken und Carracesken angeschürt. Caravaggio, der feinfühlig, sensitive, den eine Auslegung, die nur das Materielle und nicht das Geistige geiten läßt, fast zu einem Rhyparographen hat stempeln wollen, hatte neue Schönheiten in der Natur gesehen bei der Beobachtung des Lichts, wie es auf den Körper fällt, auf Gewand und Fleisch und wie es Stoff und Farbe wandelt. Das naturalistische Sehen erging sich zugleich in einem Naturalismus des Stoffes, der sich an die Wahl einfacher Volkstypen hielt. Schon vor der Berührung mit Caravaggio wies Carraccis Kunst in gleiche Richtung durch schlagkräftige Wiedergabe des bunten Gassenlebens in Bologna, und noch der Metzgerladen in Oxford und der Linsen essende Bauer in der Galerie Colonna zeugen davon. Gewiß Caravaggio hat nicht selbst Landschaften gemalt,²⁾ aber seine Naturbeobachtung wirkte doch wie eine verstrahlende Kraft, die alles durchdrang. Daß hier ein reicheres Auge wirkend war, das in der Natur mehr sah, als bisher darin

1) Vgl. Caravaggios Zeugenaussage, die Annibale einen guten Maler auf Kunstverständigen nennt. Tietze, J.-hrbuch d. allerh. Kaiserh. Wien 1906. S. 134.

2) Josiah Gilbert, *Landscape in Art*, London 1885, S. 396, nennt eine Landschaft: „Shepherd with his dog.“ Wardow Castle, Wilts.

gefunden wurde, hat doch auch der Landschaftsmalerei größten Gewinn gebracht. In der figuralen Komposition hat Carracci in Rom nachweisbar den Einfluß Caravaggios erfahren. In der gleichen Zeit entstanden auch seine großgesehenen Landschaftsbilder voll unmittelbarer Naturbeobachtung und naturalistischer Staffage, eine Gattung, die nur zu schnell, nach kaum einem Jahrzehnt, wieder versunken ist. In diesen Landschaften Annibale Carraccis hat der Bildbegriff eine neue Festigung erfahren. Wenn Carracci sich gegen den Manierismus wandte, mußte er ebenso die flächige Allgemeinheit der Landschaftsauffassung der Bassani wie die Lockerung ins Frei-Rhythmische bei Tintoretto bekämpfen. Dieser setzte er die Geschlossenheit des Aufbaus, jener die bestimmte Raumgliederung entgegen. Aber auch die vermittelnde konservative Richtung Muzianos konnte ihm nicht zusagen. Carracci ging zu der Landschaftsauffassung der Großmeister der Renaissance zurück, deren Quellfrische nur in den Gefäßen der Manieristen ungenießbar geworden war. Carraccis akademische Art suchte die Verbindung zwischen der klar gegründeten Landschaft der Raffaelischen Loggien, der farbig-dekorativen Schönheit der Tizianlandschaften und den lichtreichen Landschaften Correggios. Aber die Bewußtheit, mit der hier geradezu ein System der Landschaft ersonnen wurde, brachte auch die Elemente des Bewußten in diese Landschaften, den strengen tektonischen Aufbau und die symmetrische Anlage. Die Stilbildung, die Carracci heraufführte, ist psychologisch begründet. Die Willensmäßigkeit, mit der er an Früheres anknüpfte, und die Abweisung der virtuosenhaften Eindrucksmalerei mit ihrer technisch formalen wie geistigen Zuspitzung zugleich mit der Betonung der geistigen Erneuerung mußten ihn zu Mitteln greifen lassen, die scheinbar auf eine Wiederkehr der Renaissance ausgingen, aber doch nur der Renaissance, die rationalen Grundgehalt besaß. Carracci konnte nicht im Sinne der Renaissance schaffen, die gemäß den Gesetzen der Natur vorzugehen glaubte, sondern nur wieder nach den in der Bildgestalt der Renaissance gewordenen Gesetzen. Daraus erklärt sich das Überbieten der geistigen Gehaltenheit durch eine bewußte Strenge, die sich in der

Tektonik äußert, in der Wahl der betonten Mitte und der festgelegten seitlichen Abschlüsse, bald durch Baumgruppen, bald durch gewachsenen oder gebauten Stein. Die geistige Spannung dieser Bildauffassung hat im Verein mit der erhöhten Lebensstimmung bei Carracci zu überragenden Landschaftsgestaltungen geführt. Als ihr bleibender Gewinn aber ist zu verzeichnen, daß die Landschaftsmalerei von nun an trotz allmählicher Lösung und Lockerung der seelischen Haltung, die wieder einlenkt in die Strömung der Barockkunst, mit unerhörter Klarheit im Rhythmus der Massen arbeitet. Obwohl immer auf wirklich Gesehenem beruhend halt sie sich weder in naturalistischer Empfindung an einen individuellen Landschaftsausschnitt noch an eine einmalige Situation. Auch diese idealen Landschaften sind komponiert, sie enthalten ein neues Italien, das Italien, wie es nach der Phantasie jener Menschen hätte sein sollen. Bäume und Bauten in klar begrenzten kraftvollen Massen, Berglinien, schwungvoll bewegt, vereinigen sich zu heroisch gesteigerter Landschaftswirkung. Gewiß ist die Naturanschauung Annibale Carraccis sein persönliches Gut und schon darin wuchs er über die vorhergehende Entwicklungsphase hinaus. Seine zukunftsweisende Tat aber ist die Sättigung mit Stimmungsgehalt, wodurch er der erste Barockmeister der Landschaft wurde.

Die vorrömische Landschaftskunst Carraccis erwuchs im Bereich der venezianischen Landschaft des Tiziankreises. Malvasia spricht von einer Landschaft mit Latona in venezianischer Manier und noch genauer von einer Anbetung der Hirten Carraccis im Geschmack des Bassano.¹⁾ Den engsten Zusammenhang mit tizianscher Formauffassung zeigen die Zeichnungen Carraccis in Florenz, Rom (Galerie Corsini) und Wien. Die großzügige Freiheit der Raumdisposition, die schwingende Weite, aus der die großen Meister des Ausdrucks eine milde Stimmung sprechen ließen, war auch sein Ziel in der Landschaft mit Maria Magdalena (Taf. XVI, 2). Doch schon der Vergleich mit einem Bilde

1) Felsina Pitrice I, 500, 501.

Schiavones, der Landschaft mit Jupiter und Jo zeigt, in welchen Elementen er sich anschloß, in welchen er neue Wege betrat. Schräge dunkle Vordergrundkulissen und ragende Bäume, Figuren, nah dem Bildrand und in eine Ecke geschoben, finden sich bei beiden, aber Schiavones Bild hat einen weicheren Klang (Taf. XVI, 1). Mit Raumkeilen, deren diagonale Begrenzungslinien sanft gegeneinander verlaufen, gewinnt er die Tiefe. Lang laufende Parallelen in langsam gleitendem Zuge bestimmen den Bildcharakter. Die Aufsensilhouette der vorderen Erdwelle tönt im Abfluß der Gebirgskette nach, und das Laubdach hängt in gleicher Richtung. Bei Carracci wird das Liniengefüge sogleich straffer und kontrastreicher. Scharfwinklig kreuzen die Laubränder die Berglinien, und anstelle der abfließenden Diagonallinien treten die Urrichtungen bestimmter auseinander. In Parallelschichten von wechselnd heller und dunkler Färbung wird das Auge vom unteren Bildrand ab tiefenwärts geführt. Die Lichtbahn führt geschlossen von links oben herab, schimmert in Glanzlichtern auf gelbgrünen Wiesen und auf bräunlichen und graugrünen Laubmassen und sendet auch einen Gnadenstrahl auf die im dunklen Winkel hockende Büßerin.¹⁾ Der Charakter der Landschaft ist der einer verlassenen Wildnis. In steiniger Unfruchtbarkeit wird ein Flußbett sichtbar, ausgewaschen von jäh niederbrechenden Regenstürzen, die die Baumwurzeln bloßgespült haben. Nicht in dem wenig aufschlußreichen Gesicht der Heiligen, sondern in der Landschaft ist die wahre Hieroglyphe tränenreicher Einsamkeit niedergeschrieben. Die Landschaft ist Ausdrucksorgan der menschlichen Stimmung geworden. Innerhalb des Gesamtbildes der idealen Landschaftsmalerei bedeuten solche Landschaften Carraccis den Beginn eines neuen Zeitalters. Hinter frischer Naturbeobachtung und einer auf das klar Dekorative gehenden Massenbehandlung steht schon jene Geisteshaltung, die

1) Für die Datierung in vorrömische Zeit spricht die Figur: noch ganz im correggiesken Stil, von dem Carracci seit seiner Übersiedlung nach Rom 1595 ablöst, um sich gegen Ende des Jahrhunderts bei der Himmelfahrt Mariä (Rom, S. Maria del popolo) im Frauentyp an Caravaggio anzuschließen. Vgl. H. Tietze a. a. O., S. 125 und 134.

drei Jahrhunderte dauern sollte. Die Landschaft mit ihrem Naturalismus im einzelnen Objekt, in Baum und Fels bleibt nicht Schilderung geologischen und botanischen Befundes, sondern wird Gefäß einer Stimmung. Carracci, der diese Landschaft schuf, hat auch das Bildnis nicht nach Auge und Mund gemalt, sondern nach dem Blick und den psychologischen Momenten, die ein Kopf enthält. Der Stimmungscharakter der Landschaft wird auch weiterhin von der Figur und ihrer inhaltlichen Bedeutung bestimmt, aber bei der Kleinheit der Figur gibt der Mensch nur die Grundmelodie an, die nun wie in einer Fuge von den Landschaftselementen kontrapunktisch begleitet und weitergeführt wird. Schon zwischen 1580 und 1590 hat Annibale seinen Landschaftsstil ausgebildet; zu der Zeit, als er in Parma arbeitete und jenen tiefen Einfluss des Correggio erfuhr, der erst in seiner römischen Zeit durch den Eindruck der Kunst Caravaggios verdrängt wurde. In der farbig noch venezianischen Landschaft mit Johannes dem Täufer (London, Nat.-Gal.)¹⁾ leitet sich nicht nur der Typus des jugendlichen Heiligen mit halblangem Gelock von Correggio her, sondern auch die großformige Landschaft mit dem im Mittelgrund vom Bildrand hereinstoßenden Hügel erinnert an die Madonna d'Albinea des ersten Barockmeisters. Die Stimmung wehevoller Erwartung gibt dem Bilde das Gepräge. Die Landschaft, einst im Besitz des Herzogs von Leuchtenberg (J. D. Passavant, Gal. Leuchtenberg, Frankfurt a.M. 1851, Taf. 70) hat schon Malvasia in Parma bewundert. Neben solchen Landschaften mit einzelnen Heiligen, die rein thematisch eine lange und geschlossene Tradition fortsetzen, tritt schon früh eine Gruppe Landschaften mit kleinfiguriger Staffage von origineller Erfindung. Freilich sind auch hier die Wurzeln in der venezianischen Malerei zu finden, die neben Landschaften aus der mythologischen Welt, in der sich Götter und Menschen begegneten, auch schon anmutige Darstellungen unmittelbarer

1) Jos. Gilbert a. a. O. nennt sie a very Giorgionesque piece of landscape.

2) Felsina Pittrice, Bologna 1678, p. 502: Un S. Gio. Battista a sedere in bellissimo paese, che accenna un piccolissimo Signore sopra un monte.

Gegenwart kannte, Bilder, die zumeist dem Paolo Veronese zugeschrieben werden. In den Landschaftsidyllen Tizians entströmte noch immer der Figur die ausdrucksgetragene Stimmung der Landschaft, hier ist es anders, im Gegenteil, die Landschaft in ihrer heiter frohen Offenheit jauchzt in den Bäumen ebenso wie in den Menschen, die sich zu geselligem Lebensgenuss zusammengefunden haben. Es kommt weiter hinzu, daß mit dieser ganz neuen Einstellung der Natur gegenüber ein festes klares Lebensverhältnis faßbar wird im Gegensatz zu der allgemeinen Lebensstimmung in den Landschaften Tizians und seines Kreises. Aber das Problem kompliziert sich wieder bei Carracci, denn wie soll es möglich sein, daß der verschlossene, einsame Melancholiker Schöpfer dieser Gattung der von genussfroher Lebenslust durchhallten Landschaften wurde? Nur aus dem oft geltenden Gesetz des Gegensatzes, daß die künstlerische Äußerung eine Ergänzung des gelebten Lebens darstellt, möchte das hypothetisch zu erklären sein. Die Landschaften in Berlin (Taf. XLI, 1) und Paris sind auf festliche Heiterkeit gestimmt. Jedesmal ein abendlicher Flußlauf, belebt von Bootslust und Musik. Ruhig starke Architekturen im Mittelgrund. Der Aufbau ordnet sich in klarer Einfachheit. Das Berliner Bild betont Seiten und Mitte, das Pariser Bild legt den Nachdruck auf parallele Schichten. Auf das Eindringlichste kommt das Bewußtsein in solchem Formenaufbau zutage, das Ichzentrum, das von einer Mittelachse aus denkt, statisch gliedert und rein bilaterale Symmetrie bevorzugt. Die geometrische Klarheit der Gebäude stellt immer eine Fläche in vollkommen unverkürzter Ansicht vor das Auge, wahrt also die Parallelität zur ideellen Vorderfläche. Die Farbe venezianischer Herkunft ist lebhaft bei gleichmäßiger Klarheit. Vor blauen Bergen und gelbstreifigem Himmel die bräunliche Architektur der befestigten Brücken und einige ungebrochene Farbflecke in der Staffage. Als Sauerteig aber durchwirkt diese Kompositionen das geschlossene Lebensgefühl, das heiteren Genuss der Landschaft doch auch mit der dunklen Sehnsucht nach den Urbeziehungen zur Erde, die dem Städter verloren gingen, verknüpft. Das lebt von hier aus weiter, bald in gelassenem Frohmut der Feierabendstunde

wie bei Adriaen van der Velde,¹⁾ bald in der vielfältigen Mischung schwärmerischer Schwermut wie noch in Ludwig Richters Überfahrt am Schreckenstein in Dresden. Der formale Gedanke der Flußlandschaft Carraccis mit dem Nachen, parallel zum vorderen Bildrand, bleibt bis ins 19. Jahrhundert gewahrt (Wächters Lebensschiff). Diese Landschaften gehören an den Anfang der römischen Zeit Annibale Carraccis vor 1600. Landschaften jenseits der Jahrhundertgrenze haben ein ernsteres wuchtigeres Gepräge, und das liegt nicht nur an ihrer Bestimmung, wenn auch die ersten als Kirchenlandschaften ihren Tenor erhielten. Es sind das die sechs Lünettenbilder, die Annibale Carracci mit seinen Schülern Domenichino und Albani etwa 1603 für die Kapelle des Palazzo Aldobrandini malte.²⁾ In großen ruhenden Formen ist auf der Flucht nach Ägypten das Land gebreitet. Die Bäume, Architekturen und Menschen schaffen in stillen Vertikalen einen spannungslosen Richtungsausgleich. Alle Form wölbt sich in sanfter Schwellung. Die geschwungene Linie, die Hügel und Berg einbindet und in der flachen Kuppel gipfelt, die Formen der Erdwellen, ja selbst der Laubfächer, sie alle gehen in harmonischen Akkorden. Der halbrunde Rahmenschluss der Lünette ist nur letzter notwendiger Ausklang des Gestaltmotivs, das das ganze Bild durchschwingt und mit Wohlklang erfüllt. Noch später ist die Landschaft in Madrid (Taf. XLIII, 1) entstanden. Die Gelöstheit, die im ganzen der Komposition eignet, vermeidet starr symmetrischen Aufbau und Mittelbetonung. Die Landschaft ordnet die Formen in diagonalem Tiefenzug, nimmt aber selbst in der Form des Bergklotzes in höchst gefühlter Weise auf Abschlusslinien und Format Rücksicht, so daß die rhythmische Füllung mit dunklen und hellen Massen für den Eindruck bestimmend bleibt. Man muß Tizians Landschaft auf Bellinis Bacchanal dagegen halten, um die Barockelemente bei Carracci zu erkennen. Die Baumgruppe rechts etwa ersetzt die Reihe gleichstarker Stämme bei Tizian durch eine mächtige Pappel.

1) Bilder 1656 Straßburg und 1707 München. *Hofstede de Groot* 344 und 342. Eine dritte Fassung in der Sammlung Otto Gerstenberg, Berlin-Dahlem.

2) Vgl. Tietze a. a. O., S. 155 ff.

mit einer anschließenden Schar ohne selbständigen Einzelwert. Weiter kommt die Entwicklung zum Breitgelagerten hinzu und schließlich noch das Öffnen der Ferne. Bei Tizian ist der Steilberg Raumabschluss, Carracci dagegen baut die Masse des Berges in den Raum als besondere Tiefenschicht hinein. Deswegen schließt er auch die Ferne auf und macht ihre Lagerung durch den Kontrast der überschneidend ragenden Stämme wirksam, während Tizians Bäume den Grund verdecken. Die Sorgfalt der Naturbeobachtung läßt Carracci die Struktur der Bäume, die Verästung und Verzweigung auf klare Formen bringen. In einfachem Wechsel sind Hell und Dunkel geschichtet: dunkle Baumkronen vor hellem Gezweig, dunkle Bäume vor hellem Felsen, dunkle Brücke vor hellem Land. Auch die Figuren sind bei Carracci immer als Silhouetten empfunden. Carraccis Landschaften enthielten die größten Zukunftswerte. Seine strengere Bildform war mehr als eine Reaktion auf die formelhafte Landschaftsgestaltung der Abkömmlinge des Tiziankreises und führte durchaus nicht auf den Landschaftsstil der Hochrenaissance zurück, sondern sie zwang die Fülle seiner ursprünglichen Naturanschauung zu neuen einfachen Formen in ruhiger Tiefenabfolge zusammen. Annibale selber hat nach 1605 ausgewirkt. Die Riesenarbeit der Galerie Farnese, in zehnjähriger höchster geistiger und körperlicher Anstrengung geschaffen, wurde vom Kardinal Farnese so gering belohnt, daß Carracci wie einst Firdusi, als nach dreißigjähriger Arbeit am Schach Nameh das königliche Geschenk weit hinter seiner Erwartung zurückblieb, mit den Nerven zusammenbrach und in Erbitterung hinsiechte. Als Annibale 1609 starb, war aber die Frucht, die er gesät, schon herrlich aufgegangen.

2. DOMENICO ZAMPIERI genannt DOMENICHINO

1581—1641.

Die Landschaftskunst Domenichinos kann bis an die Wurzeln bloßgelegt werden. Nach seiner Ankunft in Rom 1602 arbeitet Domenichino sofort als Werkstattgehilfe Annibale Carraccis mit an der Frescoausmalung der Galerie Farnese. Die Landschaft

der Jungfrau mit dem Einhorn gehört zu seinen ersten Leistungen auf römischen Boden.¹⁾ Unzweifelhaft stammt aber die Komposition des Bildes von Carracci, der mit der Landschaft der Maria Magdalena in der Galerie Doria ein in den Grundzügen ähnliches Tafelbild gemalt hatte. Die Straffheit des Landschaftsaufbaus bedeutete für Domenichino etwas Neues. Nur im Nebeneinander der symmetrischen Einteilung durch Baumgruppen, im Verhältnis vom Offenen zum Geschlossenen, von Erde und Himmel, in der Art der Einrahmung des Luftbereiches konnte Domenichino dem Carracci folgen, die bedeutende Klarheit der Raumgliederung aber mit dem tiefenwärts terrassenartig steigenden Gelände hat er nicht zu geben vermocht. Es bleibt bei einer dunklen Mittelgrundkulisse mit der Baumgruppe darauf. Die überaus zurückhaltende Färbung, nichts als Graugrün, Grüngelb und Blaugrün, wird Vorschrift gewesen sein. Die Landschaft ist über einer Tür angeordnet. Alle Steigerung, alles Interesse sollte Annibales Decke bleiben. In Landschaften, die Domenichino um die gleiche Zeit mit größerer Selbständigkeit ausführte, vermeidet er die dürre Strenge des kahlen Vordergrundes, die Carracci eigentümlich ist, überwuchert vielmehr nach Art der Niederländer den Vordergrund mit Blattpflanzen und Kräuterbüscheln, überfüllt das Bild mit sorgfältigen Kleinformen von Felsen und Bäumen und bleibt bei aller Genauigkeit im Einzelnen unsicher im Ganzen. Überschwang jugendlicher Naturfreude ebenso wie die noch mangelnde Fähigkeit das Unbedeutende, das das Auge von der Hauptsache ablenkt, zurückzudämmen, führen zu einer strotzenden Fülle der Vegetation, die dem Nähblick geboten wird. Sie ist für den jungen Domenichino so kennzeichnend wie später für den jungen Dughet. Die Auffindung der Leiche des Adonis im Palazzo Farnese, nach Bellori und Malvasia Domenichinos erste Arbeit in Rom, etwa 1602, zeigt diese saftigen grünen Massen ebenso wie das Lünettenfresco in S. Onofrio mit der Versuchung des heil. Hieronymus aus dem gleichen Jahre.²⁾

1) Abbildung bei L. Serra, Domenico Zampieri. Roma 1907, S. 3.

2) Serra, Domenico Zampieri, S. 8 ff. setzt die Fresken in S. Onofrio entgegen der Inschrift von 1602 erst 1604/5 an. Serra selber betont trotzdem die Übereinstimmung

Noch einmal ist Domenichino an einer größeren Unternehmung Annibale Carraccis beteiligt, nämlich an den ursprünglich für die Kapelle des Palazzo Aldobrandini bestimmten Lünettenbildern um 1603 in der Galerie Doria, wovon Domenichino die (Geburt Christi und die Anbetung der Könige malte.¹⁾ In dieser Anbetung der Könige erst wird dem Landschaftler Domenichino die Zunge gelöst. Freilich er redet noch unsicher und gegenüber der gelassenen Ruhe großgesehenen Formaufbaus und der kräftig tonigen Färbung Carraccis bleibt er unruhig streifig und noch unfest in der Form, die nicht zu plastischer Klarheit kommt. Aber es war ihm doch damit aufgegangen, ein wie starkes Ausdrucksorgan die Landschaft sein konnte als Träger der Stimmung, die der zur kleinen Staffagefigur gewordene Mensch nicht selber durch Miene und Bewegung mitzuteilen vermag. In dem enthusiastischen Bewußtsein der freigewordenen Gefühlskräfte strömt eine neue reiche Lebensanschauung in wahrhaft lyrischen Entwürfen aus. Schwellendes Lebensglück durchschwingt eine Anzahl Landschaftskompositionen, in denen in der römischen Malerei das Ideal der Verbindung von Mensch und Natur zuerst in innig idyllischer Weise erfaßt wurde. Eine unmittelbare Landschaftsauffassung, die allerdings geschult war an Carraccis großzügiger Art, zusammen mit einer trefflichen Beobachtung des alltäglichen Lebens nach dem Vorgang Caravaggios liefs hier Schöpfungen entstehen, deren eigenartiger intimer Reiz auch Carracci nicht entging. Er kaufte eine davon, die einen Fluß darstellte, an dem Frauen ihre Wäsche wuschen und ein Knäblein einen Krug umkehrte, aus dem roter Wein das Wasser färbte. Mancini, der Leibarzt Urbans VIII., berichtet dazu, daß Domenichino diese und ähnliche Landschaften zur gleichen Zeit wie die Onofriolünetten malte.²⁾ Einige davon

der rosigen Fleischtöne mit den Figuren des Adonis und der Jungfrau mit dem Einhorn. Die kraftlose und einförmige koloristische Haltung weist entschieden auf die erste Zeit des Domenichino, also auf das Jahr 1602. Vgl. auch Tietze, Jahrbuch der Kunstsgn. d. Allerh. Kaiserh. Wien 1906, S. 144.

1) Tietze a. a. O., S. 154 ff. hat den Nachweis geführt, daß je zwei dieser Bilder von Carracci, Domenichino und Albani ausgeführt worden sind.

2) Mancini, Ms. Vat. Barb. Lat. 4315, p. 109 nach Serra a. a. O., S. 22.

sind erhalten, die reizvollsten in der Galerie Doria in Rom und im Prado zu Madrid, von höchst lebendiger Auffassung und fließender Gliederung. Die Furt in der Galerie Doria (Taf. XVII) bewahrt in den rahmenden Bäumen gewiß eine feste Struktur, aber die Bildbesetzung erfolgt in einem freien und lebhaften Rhythmus. Die Raumtiefe wird durch Überschneidung der Erdwellen gewonnen, und sieht man genauer zu, so ordnen sich auch die köstlichen, immer sorgfältig durchgeführten Genrefigürchen schichtenweise ein. Eine rechte Sommerlust leuchtet in den Farben, die in kleinen Stücken juwelenhaft dem braungrünen Gesamton eingefügt sind: Zinnober in der Jacke der vom Rücken gesehene Frau und helleres Rot in der Mütze des Dudelsackpfeifers, Türkisblau im Rock der huckepack durchs Wasser getragenen Frau und Ockergelb in der Frau mit dem Kind auf dem Arm. Manchmal fast skizzierend prickelt die geistreiche Malerei über die Fläche hin und belebt mit spritzigen Lichtern Menschen, Wasser, Bau und Baum. Das Laub schwebt ohne Zweiglein um das Geäst, in Primamalerei flott auf das Himmelsblau gesetzt. In gelbbraunen und weißen Glanzlichtern strahlt das Laub den heiteren Tag in zahlreichen Stufungen wieder. Auch in der Pradolandschaft (Cat. Nr. 132) spielt sich um den buchtigen Uferstrand eines Wasserlaufs ein munteres Treiben ab. Badende, die einen im Wasser, die andern am Ufer stehend und hockend in weiße Laken gehüllt. Wieder prangt ausgezogene Kleidung in leuchtenden Farben, Träger der lebensfrohen Stimmung. Der idyllische Charakter wird durch die enge Umhebung bestimmt. Den Mittelgrund schließen Häuser, malerisch übereck geschoben; ein Hügel wölbt sich hoch, noch in der Steigung vom Bildrand überschritten, auf halber Höhe ein Kastell. Noch einmal hebt sich in der Mitte das Land und verblaut in fernen Berglinien.)

In diesen morgenfrohen Landschaften sind mit einer bis dahin noch nicht gekannten Freiheit unmittelbare Lebensbezüge ausgesprochen, wobei entzückende Motive in Domenichino aufquellen. Alles fällt ihm ein, was an froher Lust ein saftiges Hügelland, an

1) Abbildung: Kunstchronik 1922, S. 179.

Wasserlauf bieten kann. Nie mehr hat Domenichino so ursprünglich und rein empfunden wie hier, wo alles überschimmert ist von der Schönheit des Lichts, das in den Blättern glänzt und auf dem Wasser spiegelt und schon in den Häusern des Grundes alles in silbrige Helle aufzulösen versucht. Das sind wahrhaft Bilder, die an die Überraschungen des jungen Menzel erinnern, und wie Menzel hat Domenichino nicht lange diese packende Frische bewahrt. Auf der gleichen Stufe reinen Naturgefühls stehen noch die Landschaft mit der Vogeljagd in der Galerie Doria (Nr. 302), malerisch weich in der Laubbehandlung wie niemals bei Carracci und die Landschaft mit dem heil. Sebastian in der Galleria Capitolina. Vielleicht gesellte sich dazu auch noch die Flusslandschaft, die Landon einst beim Herzog von Orleans sah, die aber im Stich schon wieder festeren Charakter hat und deutlicher auf den Zusammenhang mit Carracci hinweist.¹⁾ Ob die von Bellori erwähnte Landschaft in casa Rondenini und die von Malvasia genannte in casa Monari zu den Landschaftsidyllen gehörten, bleibt fraglich. Jedenfalls gehören die beiden Landschaften nel giardino Ludovisi nicht mehr dazu. Es sind die Landschaften mit Herkules, der den Kakus tötet und mit Herkules, der gegen Achelous kämpft, beide im Louvre.²⁾ Der heiter ländliche Charakter ist hier einer gehaltenen strengen Auffassung gewichen. Berge von solch monumental einprägsamem Umriss, einzelne Bäume von solch kraftvollem Wuchs, daß sie allein schon den Stimmungsausdruck gewaltiger Leidenschaft enthalten, einer künstlerischen Leidenschaft, die in Formen gebracht ist und daher wieder zur Ruhe zurückführt. Und nun bewirkt diese Größe der Formauffassung den rechten Schauplatz für die Taten des Halbgottes. Indem Herkules den Stier zu Boden drückt, erhält das Jubelmotiv des Baumes erst seine aufrauschende Kraft, seinen formalen und symbolischen Sinn. Der Fluß mit doppeltem Gefälle

1) Landon a. a. O., Umrissstich Nr. 150.

2) Landon a. a. O., Nr. 113 und 114. Da der Kampf des Herkules gegen Achelous, der sich in einen Stier verwandelt hat, bald als „Kampf des Herkules mit Achelous“, bald als „Herkules tötet den Stier“ bezeichnet wird, hat es Serra a. a. O., 22 fertig gebracht, zwei verschiedene Bilder anzunehmen.



Principale vue. Kaupt des Herkules mit Achelons. Süch von Devilliers jenne,

schichtet die Landschaft tiefenwärts. Hier erst ist Domenichino auf der Meisterstufe räumlicher Sicherheit wie Carracci in der Landschaft der Maria Magdalena. In einfacher Auftreibung steigt das felsige Flußufer empor, und das Kastell auf der waldreichen Seite ist geometrischer Einfachheit angenähert.

Mit diesen Herkuleslandschaften sind um 1610 die Erstlinge der heroischen Landschaft geboren. Erst in der erneuten Auseinandersetzung mit der Auffassung Carraccis, dessen Stil von Viola fortgeführt wurde, ist Domenichino dazu gelangt. Doch ist damit auch die Grenze abgesteckt, innerhalb der Domenichino seinen Landschaftsstil ausbaute. Auf der gleichen Stilstufe verharren noch seine Landschaften zwischen 1620 und 1630, wie etwa die Landschaft mit dem heil. Georg in London beweist. Carracci hatte im Charakter der Landschaft zuerst den Stimmungsausdruck allgemeiner menschlicher Zustände dargestellt. Domenichino aber entdeckte die Modulationsfähigkeit der Landschaft. Er erkannte die Möglichkeit, in der Landschaft schon die grundsätzlich andere Stimmungshaltung bei heroischen und bei idyllischen Themen auszudrücken. Mit dieser Erkenntnis ist aber unzweifelhaft auch in die heroische Landschaftsmalerei ein Element der Bewußtheit hineingekommen, die sich der Linie als Darstellungsmittel bedient. Bei Domenichino ist dann auch die fließende Lichtbehandlung und malerische Weichheit der idyllischen Landschaften unwiederbringlich dahin. Baglione rühmte von diesen Landschaften der Villa Ludovisi, sie seien *di non ordinario stilo*. Dieser ungewöhnliche Stil aber hatte die größte Zukunft. Baglione, der 1642 starb, hat es nicht mehr erlebt, wie diese Naturauffassung in den künstlerischen Schöpfungen Claudes und Poussins die Vollendung und Weihe erhielt.

3. GIOVANNI BATTISTA VIOLA 1572—1622.

Wie man in der römischen Baukunst des Barock eine strenge und eine freiere Richtung unterscheidet, die unmittelbar nebeneinander herlaufen, muß auch in der Landschaftsmalerei das gleichzeitige Vorhandensein einer streng gebauten und einer weniger regelfesten, scheinbar natürlicheren Landschaft beachtet werden. Unzweifelhaft

hat Domenichino zunächst der freieren Strömung mehr Wasser zugeleitet und das um die gleiche Zeit, als in der Architektur Carlo Maderna 1605 die Fassade von S. Peter begann und von seinem anfänglichen gebundenen Ernst zu freierer Entfaltung kam. Daß Domenichino aber um 1610 den heroischen Landschaftstyp aufstellen konnte, hat seinen Grund darin, daß er noch einmal in den Bannkreis des baumeisterlichen Landschafters Annibale Carracci gekommen war, dessen großzügige Kunst noch in einem Schüler weiterlebte. Von den letzten Poussinbiographen ist auf die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Domenichinos hingewiesen worden, der allein den gehaltenen Ernst der Landschaftsstimmung und die energische Straffheit des Landschaftsaufbaus des großen Franzosen vorbereitet habe. Diese Behauptung stützt sich einzig auf die Landschaftsfresken mit den Apollomythen der Villa Belvedere in Frascati von 1608. Sind aber diese überhaupt von Domenichino? Sind sie nicht vielmehr von Giovanni Battista Viola, wie Baglione in den Viten Violas und Domenichinos ausdrücklich betont?!) Zwar spricht Passeri von der Leitung Domenichinos, dessen Zeichnung nur im Figürlichen von Alessandro Fortuna, im Landschaftlichen von Viola ausgeführt worden sei, aber die Erfindung aller landschaftlichen Themata ist gewiß nicht auf Domenichinos Rechnung zu setzen. Die Landschaften verharren zumeist durchaus im Stile des Annibale Carracci, als dessen getreuster Schüler Viola bezeichnet werden muß. Dieser Zyklus von zehn Landschaften mit Apollomythen schmückte das Parnaszimmer in der Villa Belvedere des Kardinals Pietro Aldobrandini in Frascati.2)

1) a. a. O., pag. 173 (Viola) . . . nella Villa Aldobrandina a Frascati fecero alcuni belli paesi nella stanza d' Apollo, le cui favole dal Domenichino Bolognese vi furono dipinte und ähnlich in der Vita Domenichinos pag. 384.

2) Von den nach Wien in die Sammlung des Grafen Lanckorósky gekommenen Fresken sind sechs im Archiv für Kunstgeschichte 1914 veröffentlicht worden. Die Bilder haben bei der Übertragung stellenweise sehr gelitten. Auf einer Landschaft ist die obere Hälfte erneuert, wobei die Figur Apollon auf den Wolken einfach unterschlagen wurde. Daraus erklärt sich dann, daß die Darstellung, die Verwandlung der Cyparisse in eine Zypresse, von Walter Friedländer irrig als Danaë mit der Hirschkuh ausgegeben werden konnte. Sämtliche Bilder in Umrissstichen bei C. P. Landon, *Vies et Oeuvres des peintres plus célèbres. Oeuvre complet de Dominique Zampieri etc.* Paris 1814.

schaft ist nicht dasselbe in allen Kompositionen, die beiden Midasgeschichten zeigen größere Figuren. Und nun wird man schnell sehen, wie ein ganz anderes Massengefühl diese beiden Kompositionen bestimmt hat in der dichteren Besetzung der Bildfläche ebenso wie in der Mächtigkeit aller Einzelformen. In einer viel einheitlicheren Weise sind Figur und Landschaft zusammenempfunden in diesen beiden Bildern, während in den übrigen die Anordnung der Figuren nicht zwingend ist, ihr Charakter der einer Staffage wird. Vornehmlich verbindet die Landschaft mit der Schindung des Marsyas Figur und Landschaftsraum unlösbar. Die nach unten sinkende Kurve der Figurengruppe schlägt mit dem hochschwingenden Bogen des Bergrückens zu einer Ellipse zusammen, die das Auge sofort aufnimmt. Die Landschaft selber ist eine Weiterentwicklung der Landschaft mit dem Bergklotz Annibale Carraccis im Prado, nur daß die tiefenführende Baumreihe auf die andere Seite genommen und die Berglinie abgeflacht wurde; die andere Bildhälfte mit Brücke und fernem Bergkegel stimmt völlig überein. Nur diese beiden Landschaften mit Midasgeschichten sind Werke Domenichinos, die übrigen acht Landschaften stammen von Viola. Seine Hand ist so viel leichter, sein Formgefühl dünner, aber dabei fast von metallischer Schärfe. Er lockert die Baumkronen auf, durchlöchert und durchlichtet sie, so daß der Umriss immer wieder tief in die Laubmasse einschneidet. In der Landschaft mit Apollo und der Herde des Admet hat Viola ein Landschaftsthema Carraccis aufgenommen, der zuerst in der Landschaft mit dem Tod Absaloms in Paris das Prunkmotiv des einen mächtig die Bildfläche füllenden Baumes gab.¹⁾ Auch die Tiefenanordnung mit einem bis zur Bildmitte hinaufgeschobenen Horizont ist verwandt: das blühende Land, durchzogen von der Schlangenspur des Flusses, wird von erhöhtem Standpunkt überschaubar, nur daß sich bei Viola wieder alle Form zuschärft und die gehaltene Rundung des Baumes in spitzige Teilsilhouetten zerflattert. Die Präzision aller Formen ist nur Folge der klaren Durchsichtigkeit

1) Abbildung bei C. P. Landon, *Paysages et Tableaux de genre*. Paris 1808. Pl. 46.

des Gesamtaufbaus mit wenigen einfach großen Motiven, die sich nicht überschneiden, sondern in unberührter Umrissreinheit dastehen. Baumbewachsene Felshänge stoßen nicht weiter als bis zur Bildmitte vor. Das Auge mißt den tiefen Abstand dazwischen, womit das Land sich weit erdehnt. Als Werk des Viola darf auch die Landschaft mit der Flucht nach Ägypten im Prado gelten, die dem Annibale Carracci zugeschrieben wird.¹⁾ Die Motive sind Weiterbildungen der Carracilandschaften, Häusergruppen, ein kastellgekrönter Fels, davor ein Flußlauf: rechts Blick ins Weite und ein Baum als Abschluss. Ein Boot mit Musikanten und Fischer, die ihre Netze ans Ufer ziehen. Rechts unten in der Ecke Maria auf dem Esel und Joseph dahinter schreitend. Die kleinteilige Schärfe aller Formen, die ausgeprägte Kantigkeit der Häuser, die durch scharfe Lichtführung unterstützt wird, ebenso wie die feinteilig auseinander genommenen Laubmassen sind Kennzeichen des Violaschen Stils.

Aber es wird doch mit diesen Landschaften ein Ton ans Ohr gebracht, der nicht zum erstenmal erklingt. Viola geht zwar von Carracci aus, erweist sich aber recht eigentlich als Fortsetzer der spezifisch römischen Landschaft eines Polidoro da Caravaggio. Die ideale Vereinfachung der Natur, die herbgröÙe Art, mit der wenige Formen von mächtigen Silhouetten die Bildfläche gliedern, die zügigdekorative Behandlung dieser Landschaften, die bis in den breiten Pinselstrich geht, alles das gehört zu der „guten malerischen italienischen Manier“, deren Vorbildlichkeit Baglione dem Viola nachrühmt und die er der flämischen Trockenheit entgegengesetzt, womit er die kleinliche Häufung von Motiven nicht weniger als die stumpfe graugrüne Gesamthaltung der älteren niederländischen Fresken in Rom geißelt.²⁾ Freilich darf man nicht übersehen, daß diese Stufe der idealen Landschaftsmalerei

1) Bei Landon a. a. O., Pl. 119 wird die Landschaft als *Dimantchino* eingetrag. Der Stich verfälscht den Stil, namentlich die dünnen zerärselten Laubbüschel werden zu dicklichen Massen. Vgl. damit die Photographie von Lacoste, Madrid.

2) Baglione a. a. O., 173: *Giovanni Battista Viola diede gusto alli Pittori con quei modo di far paesi; poiche erano formati alla maniera pittoresca buona Italiana, lontano da quella seccagine Fiamminga.*

mit einer gewissen Leere und Starrheit geschlagen war, daß es schließlich doch Kulissen blieben, ohne daß der Raum dazwischen wogte. Es bedurfte des belebenden Anhauchs eines großen Raumgestalters, um den hier noch ungefügten harten Gebilden heroischer Landschaftsgestaltung die steinerne Leblosigkeit zu nehmen. Die Sonne, die diese Memnonssäulen klingen machte, ging mit Poussin auf.

4. ADAM ELSHEIMER 1578—1610.

In dem Bilde der römischen Landschaftsmalerei um 1600 würden wesentliche Züge fehlen, wenn man der Bedeutung der niederländischen Landschaftsmaler in Rom nicht Rechnung trüge. Begabt mit dem alten Erbe der Wirklichkeitsbeobachtung des Nordländers und nun in der Auseinandersetzung mit der italienischen Landschaftsmalerei durch mehr als ein halbes Jahrhundert im Dekorativen geschult, hatten sie dem romanischen Auffassen und Gestalten soweit entgegengewölbt, daß es nur noch eines Schlufssteins bedurfte, um einen tragfähigen Unterbau für die Zukunft zu sichern. Diesen Schlufsstein hat Elsheimer gesetzt. In ihm laufen die Strahlen der niederländischen, venezianischen und römischen Landschaftsmalerei wie in einem Brennpunkt zusammen, um in der hier gewonnenen Brechung der klassischen Landschaft der Folgezeit, der Kunst eines Claude Lorrain ebenso wie eines Rembrandt die Färbung zu geben.

Elsheimer hatte als Erster unter den nordischen Landschaftsmalern solch wache Sinne, daß er sich mit der zeitgenössischen italienischen Malerei auseinandersetzen konnte. Noch um 1590 hielten sich die flämischen Landschaftsmaler um Coninxloo an venezianische Vorbilder, die rund vierzig Jahre zurücklagen. Paul Brill ließ sich 1599 in Rom bei den Fresken in S. Maria in Trastevere durch Arbeiten Muzians anregen, die fünfundzwanzig Jahre vorher entstanden waren. Nun aber schmolz der Abstand zusammen. Elsheimer hielt sich nicht mehr an die vergangene Malerei, sondern trat in unmittelbarem Wettbewerb mit den gleichzeitigen italienischen Meistern. In seinen Anfängen hatte er bei der Berührung mit der

Frankenthaler Malerschule einen schwachen Widerschein der venezianischen Landschaft aufgefangen und steht in der um 1568 entstandenen Waldlandschaft mit der Predigt Johannes des Täufers in München dem Schoubroeck am nächsten, einem der *du minore* um Coninxloo, aber es trat mit ihm doch auch ein Quell in der deutschen Kunst wieder zutage, der seit den Waldbildern Altdorfers nur unterirdisch geronnen hatte und nun Elsheimers Bilder mit Geheimnis und Märchenpoesie durchtränkte. Auf der Wanderschaft in der Werkstattgemeinschaft mit Rottenhamer in Venedig, der aus der heterogenen Welt der großfigurigen Bilder Tintoretto die Gestaltmotive und den diagonalen Raumbau für seine kleinmeisterlichen Werke entnahm, hat Elsheimer wohl nur dem Brauche der Arbeitsteilung folgend als Landschafter die Hintergründe zu den Figurengruppen gemalt.¹⁾ Sobald Elsheimer aber 1600 in Rom auftaucht, übernimmt er mit raschem Griff die Errungenschaften der niederländisch-römischen Landschaftsmalerei der letzten Generation und erfährt selber die beglückende Erkenntnis einer anderen Darstellungsmöglichkeit des Landschaftsraumes, die künstlerisch höher und reiner schien, weil sie optisch einheitlich war. In Frühbildern wie dem Brand Trojas in München und der Sündflut in Frankfurt a. M. geht Elsheimer bei der Raumbildung von der inhaltlichen Erzählungseinheit aus. Ein Strom von Menschen flutet bei dem nächtlichen Brand in die Tiefe des Raumes, der wieder anzusteigen scheint; umgekehrt wallt auf dem Bilde der Sündflut die Menschenschar aus der Tiefe heran. Nach nordischer Auffassung wird der Raum als ein Geschehen zum Ausdruck gebracht. Die Menschengruppen, diagonal zusammengeschichtet, sind Raumwellen mit Figuren von wechselndem Maßstab. Jede für sich entwickelt die Figuren in besonderem Maßstab, der nur in diesem Abschnitt streng eingehalten wird, aber ohne kontinuierlichen Übergang in der raumtieferen Gruppe zusammenschwindet. Die vorderste Gruppe enthält Figuren von halber Bühnhöhe und

1) Diese einleuchtende Vermutung hat Weisäcker ausgesprochen. Stadt- Jahrbuch 1921, S. 132.

auf einer besonderen Raumschicht mit nur ihr eigenem niedrigen Horizont, während der übrige Raum mit hohem Horizont nach vorn abzusinken scheint. In der rein formalen Entwicklung ist nun nichts bedeutsamer, als daß Elsheimer die besonderen Vorzüge des romanischen Raumaufbaus für die Bildklarheit erkennt. Er entwickelt einen Raum von einheitlich konstruktivem Zusammenhang als Bildbühne in großzügiger Formgebung. Man hat gemeint, als Vermittler südlicher Formauffassung käme nur einer der schon lange in Rom anwesenden niederländischen Landschaftsmaler in Betracht. Nur der Elsheimer auch freundschaftlich verbundene Paul Brill könne ihm zu der entscheidenden Stilwandlung verholfen haben.¹⁾ Aber Brill wäre dazu gar nicht in der Lage gewesen, da er noch um 1600 unter dem Einfluß von Muzian stand. Vielmehr hat sich Elsheimer sogleich mit den Italienern auseinandergesetzt, wie als unmittelbarer Zeitgenosse der zuverlässige Mancini berichtet: *E praticando con pittori italiani subito prese la lor maniera.*²⁾ In Annibale Carraccis und Domenichinos Werken sah er eine ungewohnte große Art mit Massen zu arbeiten und eine reizvolle Sicherheit, große Motive in bedeutungsvollen Zusammenhang zu bringen. Schon Baglione hat betont, wie diese Art Landschaftsmalerei den Nordländern die Strafe gewiesen habe.³⁾ Selbst im Thema hält sich Elsheimer an die biblischen Legenden, für die Carracci und Domenichino zuerst verwandte landschaftliche Stimmungen gefunden hatten. Elsheimers Landschaft mit Johannes dem Täufer hat in Carraccis Landschaft mit dem jugendlichen Johannes einen unmittelbaren Vorläufer. Auf Carracci muß man bei Elsheimers Flucht nach Ägypten hinweisen und wiederum auf Carracci bei der Landschaft mit Tobias und dem Engel in London, die in ähnlicher Weise auch von Domenichino gestaltet wurde. An Domenichinos Vorgang wird man dann auch bei Elsheimers Land-

1) So Weizsäcker, *Städel-Jahrbuch 1921*. Dagegen meine Ausführungen in der *Kunstchronik 1922*. Nr. 10.

2) *Vat. Cod. Barb. lat. 4315*, fol. 95b abgedruckt bei Weizsäcker, *2. Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst*. Berlin 1912. S. 105.

3) Baglione a. a. O., p. 109 (über Carracci): . . . e diede luce al bell'operare de' paesi ondi li Fiamminghi viderò la strada di ben formarli.

schaften mit rein genremäßiger Staffage denken müssen, wie bei der gegen 1610 entstandenen Landschaft mit den Wäscherinnen am Anio unterhalb des Vestatempels bei Tivoli, die im Motiv an die Schilderung Mancinis der von Carracci gekauften Landschaft erinnert. Ebenso gerät Elsheimer unter den Eindruck der 1608 entstandenen Landschaftsfresken in der Villa Belvedere in Frascati und malte im Anschluß an Viola das Bild mit Apollo unter der Steineiche, der die Herden des Admet hütet (Taf. XXVIII). Jetzt erst war Elsheimer so gereift, daß er das Landschaftsthema mit dem einen großen Motiv des wölbig ragenden Baumes in seinem einfach kraftvollen Kontrast zur lagernden Ebene behandeln konnte. Aber wie Elsheimer die spitzigen Teilsilhouetten des Baumes zu gehaltener Kraft in der lichtreichen Luft rundet, hat er auch den Stimmungsgehalt gesteigert. Seine überlegene künstlerische Begabung erfüllt das Bild bei herabgedrücktem Horizont mit räumlicher Plastik. Das Motiv des blasenden Gottes hat Elsheimer in poesievoller Weise geändert. Nüchtern und rationalistisch bleibt dagegen der Apoll Violas auf seinem Steinblock mit der Stammschräge dahinter. Elsheimer hat mit nordischem Empfinden die Formen belebt: wie auf einem Lindwurm hockt sein Apollo auf dem am Boden hingekrümmten Baum, der in lebendiger Windung emporschlägt.

Die Wendung zu dem für die römischen Maler charakteristischen Stoffkreise mußte Elsheimer zugleich auch vertraut machen mit der Art ihrer künstlerischen Darstellung.¹⁾ Niemals hat er die römischen Landschaften unmittelbar nachgeahmt, aber er hat doch sein Instrument so gestimmt, daß es mit der feierlichen Weise Carraccis und der idyllischen Heiterkeit der Frühbilder Domenichinos im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts harmonisch zusammengliedert. Die vorrömischen Landschaften Elsheimers haben noch das vereinheitlichende und auch verallgemeinernde Kolorit der drei Planstreifen, nun aber zieht Elsheimer die Farbe zusammen zu satter

1) Für die Figur des Christophorus in Berlin hat W. Weisbach den Zusammenhang mit einem verschollenen Bilde des Orazio Borgianni nachgewiesen. Berichte aus d. preuß. Kstslgn. 1922, 9/10.

Leuchtkraft. Die Landschaft prangt im warmen Sammetton der glanzblättrigen, immergrünen Bäume und Gewächse der römischen Campagna, und in einem Gewandstück der Staffage wird dem Auge die Wohltat eines glühenden komplementären Rots erwiesen. Und dazu gesellt sich gern ein intensives Weiß, um das Rot noch kräftiger leuchten zu lassen. Manchmal wird dieser Dreiklang noch um Blau und Gelb erweitert.¹⁾ Bei der badenden Nymphe in Berlin blühen der feine Elfenbeinkörper in der einen und das rote Gewand mit schmalen Weiß daneben in der andern Bildecke aus dem tiefen und doch klaren Smaragdgrün der Landschaft hervor. Und nun ist damit auch eine Stimmungsmalerei ohnegleichen eingetreten, und selbst das dramatische Moment in der Erzählung der vom Satyr aufgescheuchten Nymphe ist hier darin ausgedrückt. Sogleich faßt das Auge den hellen Körper und das leuchtende Gewand als zusammengehörige Werte, die hier doch auf das stärkste auseinandergespannt sind, erkennt alsdann im Motiv der Nymphe, die am Ufer Flucht und Hülle sucht, aber verwirrt das falsche Ufer erklimmt, wie inhaltliche und rein künstlerische Wertsetzung sich decken. Aber es bedarf gar nicht solcher Zuspitzung, um den tiefen Stimmungsgehalt der Farbe Elsheimers klingen zu machen. Die Anregung zu dieser Farbintensivierung erhielt Elsheimer wiederum von Carracci und Domenichino. Besonders ist an die idyllischen Landschaften Domenichinos mit Szenen des täglichen Lebens zu denken, die um 1602—1604 entstanden, da diese Bilder Elsheimers etwa aus den Jahren 1605—1610 stammen. Nur daß Elsheimer die Akkorde zu größerer Klangfülle zu steigern wußte, womit er dann in die Nähe der großen Ausdrucksmeister der venezianischen Hochrenaissance rückt, die gewiß auch selber von nachhaltiger Bedeutung für seine Kunst gewesen sind.

Diese intensive Farbwirkung wurde erst ermöglicht durch die neue Raumauffassung, die nicht mehr den Raum als Bewegungsvorgang weit in die Tiefe rollte und zu seiner Gliederung nicht mehr die drei Grundfarben der Pläne benötigte. Der neue römische

1) Vgl. die Beispiele bei Weizsäcker, Städel-Jahrbuch 1921, S. 145.

Landschaftsraum Elsheimers ist ein engerer Naturausschnitt, aber mit klarer plastischer Begrenzung des hügeligen Geländes und der zu gerundeten Massen zusammengenommenen Bäume und mit einem niedriggelegten Horizont. Die Figuren werden an den vorderen Bildrand gerückt, mitunter als Gruppe in der Mitte, häufiger noch als diagonale Eckfüllung, was wohl auf den Einfluß der bukolischen Szenen der Bassani zurückzuführen ist.¹⁾ Erst die Werke der letzten Meisterschaft lassen Elsheimer die Fesseln der Raumeinheit abstreifen. Er wagt es, den Raum wieder nach hinten zu öffnen, kontrastiert Nahraum und Fernraum wie etwa auf dem Bild mit Apollo unter der Steineiche in Florenz und der Landschaft mit dem Tempel zu Tivoli in Prag. Mit höchster Ökonomie weiß er den Raum zu gestalten und kommt in der Aurora in Braunschweig wieder zu der nordischen Auffassung der Raumüberschau zurück, die aber in geläuterter Form mit einheitlich festgehaltenem Horizont eine bisher ungeahnte Kraft und Klarheit der Raumweite besitzt.

Mit aller Einsicht in die formale Bedeutsamkeit der italienischen Landschaften wäre Elsheimer doch nur ein Nachahmer geblieben, wenn er nicht sein tiefes nordisches Naturgefühl besessen hätte. Die ursprüngliche poesievolle Naturanschauung andererseits hätte ohne die Berührung mit dem Süden im formal kleinteiligen Idyll von liebevoller Einzelbeobachtung stecken bleiben können. Elsheimer gewann mit der Steigerung seiner Landschaftsauffassung ins romanisch Formale den archimedischen Punkt, um den seine Welt nun erst sicher kreiste. Diese Welt war seine Naturanschauung, die nicht mit entlehnten Formen arbeitete, sondern im intensivsten Studium eine neue Stufe der Naturerkenntnis errang. Elsheimer begnügte sich nicht mit Einzelstudien, die er ins Skizzenbuch eintrug und in den Bildern vereinigte, sondern er erkannte in ungezählten Einzelbeobachtungen den typischen Bau der Landschaft, den Rhythmus, der das Landschaftsbild um Rom bestimmt. Elsheimer schuf aus der Erinnerung, und aus der Summe guter Stunden wurde das Kunstwerk allmählich zur Größe aufgeschichtet:

1) Vgl. K. Freise, Pieter Lastman. Leipzig 1911. S. 161.

daraus erklärt sich die erstaunliche Belebung aller Formen, die alle mit gleicher Gefühlswärme erfasst, ja im eigentlichen Sinne erlebt worden sind. Die Fülle solcher Beobachtungen hat Elsheimer mit den großen Begriffen zusammengehalten, zu denen ihm der Landschaftsbau der römischen Meister die erste Anweisung gegeben hatte. Es bleibt aber sein Kompositionsgeheimnis, wie er die getragene Stimmung der Landschaft um Rom in seinen Bildern schwingen ließ, wie er in der melodiosen Kadenz einer kurvig geführten Raumdiagonale die Größe der italienischen Campagna zu fassen wußte. Am vollendetsten geschah dies in dem Aurora genannten Blick von der Höhe über Castel Gandolfo bis ans Meer, einem Bild von Spannengröße in Braunschweig, aber wahrhaft imposanter Raumentfaltung. Bei den Italienern der Zeit bringt die tektonische Landschaft immer das selbstverständliche Nebeneinander von Architektur und Natur, bei Elsheimers Umdichtung der Landschaft spricht immer nur die Natur, auch großlinig, aber doch sofort in einem ganz bestimmten stillen und weichen Liniengefüge, das der adäquate Formausdruck der dargestellten idyllischen Abgeschiedenheit ist. Das hier die Natur in einer neuen Weise erfasst worden war, haben die Zeitgenossen als den besonderen Ruhm Elsheimers hervorgehoben. Elsheimer, der einsam und in sich geschlagen herumzugehen pflegte, schaute die Natur mit der synthetischen Kraft einer naiven Begabung. Er sog sich satt an der Natur und entfaltete von innen heraus seine Anschauung der Umwelt, die Landschaft und Figur in einer vollendeten Schönheit und Natürlichkeit verwob. Die restlose Übereinstimmung von Gefühlsharmonie und Gestaltungsprinzip in den Bildern Elsheimers muß den Zeitgenossen wie eine süße Melodie eingegangen sein. Harmonie ist der Begriff, den die Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts im Munde führen, wenn sie von der Kunst Elsheimers sprechen.¹⁾ In der Tat spürt man wie eine alles Seiende gleichmäßig umspannende Liebe, die sich in eindringlichem Naturstudium an der Wirklichkeit ersättigt hat,

1) Biglione a. a. O. Et in quel genere piccolo accompagnava si belli paesi, che fatti del naturale accordavano assai con quelle figurine pur dal vivo dipinte; e facevano mirabile armonia.

in der Gesamtstimmung des Bildes aufgeht, Baum und Wolke, Mensch und Fels zu einer köstlichen Einheit verwebend. Die Bilder, die kaum einen Fuß im Geviert messen, sind so mit Formintensität geladen, daß sie eine größere Fläche zu spannen vermochten. Rubens und Rembrandt haben sich bemüht, diese wunderbaren Werklein zu erwerben, die nach Mancinis Bericht schon die Zeitgenossen wie Juwelen schätzten und verborgen hielten.

Der idyllische Charakter, das eigentümlich beschlossene und unbefangene in sich selbst versunkene Wesen der Bilder Elsheimers wird durch die Art der Flächenbesetzung bestimmt. Die Stimmung aber, immer poetisch geheimnisvoll, schwingt von anmutvoller Freude zu sanfter Melancholie und besitzt dazu einen feinen Gradmesser in der Behandlung des Lichtes. Die Beobachtung der Tagesbeleuchtungen, die Vereinheitlichung der Landschaftsstimmung durch das Licht ist entwicklungsgeschichtlich die folgenreichste Tat Elsheimers. Das sonore Kolorit ungebrochener Lokalfarben erhält seinen unsagbaren Wohllaut doch erst durch den Goldton der Atmosphäre. Die Luft, licht, hell und rein, öffnet den Raum zu zauberhafter Weite, und zugleich enthält dieser vereinheitlichende Lichtschleier das Geheimnis der landschaftlichen Stimmung, die nie vorher so unmittelbar zu fühlen war. Die plastisch klare Form hat Elsheimer von den Italienern übernommen, das Licht aber ist sein eigenster Besitz. Er stellt es nicht in den Dienst der Form. Denn wenn auch alle Form in der goldigen Atmosphäre eine milde und zarte Verklärung erhält, ist doch der lichtdurchströmte Raum selber Sinn und Inhalt seiner Kunst. Am Ende von Elsheimers römischem Jahrzehnt stehen zwei Flußlandschaften, der heil. Christoph in Berlin und der Tempel der Vesta zu Tivoli in Prag. Im Christophbild hat Elsheimer als erster in der neueren Kunst das offene Sonnenlicht eines hellen, kühlen Morgens gemalt. Die durchsichtige Klarheit und Bestimmtheit und auch wiederum die wunderbare Weichheit und Milde der römischen Luft ist darin. Im stillen Flußlauf spiegelt sich das bewaldete Ufer, das in seiner vielgestaltigen Formenfülle von silbrigem Licht überrieselt wird und trotz aller Sorgfalt in der Einzelzeichnung die Gesamtwirkung

herrschen läßt. Noch bedeutender ist die Flußlandschaft in Prag, ein vorweggenommener Claude. Trotz kleinstem Umfang wird der Eindruck eines ungeheuren Raumes erzielt. Einfache Motive ordnen sich zu klassischer Kontrastwirkung: schwerfällig schiebt sich der Fluß dahin, Baum und Tempel ragen majestätisch auf, und das Land am fernen Ufer schwindet lichtverzehrt. Die Wäscherinnen am Ufer sinken im Raum ein, dienen nur dem Eindruck seiner unermesslichen Gewalt. In solchen Bildern hat Elsheimer den Schlüssel zu den modernen atmosphärischen Problemen der Landschaftsmalerei gefunden. Ein neuer Wirklichkeitssinn steht hinter dieser Eindringlichkeit der Beobachtung und Wiedergabe natürlicher Beleuchtungen. Auch die Lichtquelle des Mondes mit ihrer Formenschichtung der Landschaft hat Elsheimer mit dem ganzen Reiz der nächtlichen Stimmung wiederzugeben vermocht. Die nächtliche Landschaft mit der Flucht nach Ägypten hat noch in Rembrandt unmittelbar gezündet (Taf. LI). Der Mond steht tief, die Sterne geben unsicheren Schimmer; ein offenes Herdfeuer und eine Fackel lassen Formen aufleuchten und verdämmern. Der schräge Gesamtverlauf rhythmisierter, dunkler Baummassen vergeleitet, immer wieder in kleinkurviger Ballung ansteigend, gegen den Bildrand. Der Rhythmus bleibt wie ein Volkslied im Sinne haften. Nachtszenen mit sorgfältiger Beobachtung künstlicher Lichtquellen haben immer zu dem Beobachtungsgebiet der niederländischen Landschaftsmaler gehört. Bei den Italienern liegen solche Nachtlandschaften nur am Rande des Darstellungskreises. Ausser Muziano hat auch Leander Bassano die Flucht nach Ägypten als Nachtstück gemalt (Madrid, Prado). Für Elsheimer wird man auch wieder an den Vorgang Altdorfers denken können, der die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in nächtlichem Ruinengemäuer mehrfach darstellte. Aber die neue Schärfe in der Beobachtung des Lichtganges und seines hin- und hergeworfenen Scheins läßt doch darauf schließen, daß Elsheimer damals die Kunst Caravaggios aufgegangen sein muß. Anfang 1607 trat Rubens in Rom für Caravaggios Tod der Maria ein, der wie eine Kirchenschändung empfunden und von den Bestellern zurückgewiesen worden war, die darin nichts als den Naturalismus

des Stoffes sahen, während doch der nordische Künstler sogleich bei solcher Wirklichkeitsbeobachtung verwandte Saiten in sich klingen spürte. Rubens sah, wie hier ein feinfühligeres Auge am Werke war, zu dem die Natur stärker sprach als zu anderen. Sollte nicht Rubens den deutschen Freund, dessen verinnerlichte Kunst solch ungebrochen prallender Vitalität doch fern stand, auf Caravaggio gewiesen haben? Erst in den Schlußabschnitt der kurzen römischen Schaffenszeit Elsheimers fällt der starke Einfluß Caravaggios. Auf die Kunde von Elsheimers Tod schrieb Rubens am 14. Januar 1611 an den Arzt Dr. Faber in Rom einen Brief, in dem die Erinnerung an den römischen Gefährten, seine reine Kunst und seine „Sünde der Trägheit“ schmerzerfüllt nachzittert.¹⁾ Vielleicht hat Rubens damals auf Grund einer römischen Zeichnung, wie aus der Unterschrift des Stiches von Boetius Bolswert hervorgeht, die Landschaft mit den Resten der pallatinischen Paläste gemalt, eine Hymne an die Ruinenschönheit Roms im Stile der Landschaften Elsheimers, aber durchpulst von der drängenden Leidenschaft, die nur Rubens eignete.

5. PAUL BRILL 1554—1626.

Das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bedeutet für die Landschaftsmalerei in Rom einen Wettkampf der Nationen. Zu Beginn waren die Romanen überlegen, weil sie im Besitz des Erbes der klaren Form standen, aber sobald nur die Deutschen und Niederländer zu einer großzügigen Massenverteilung vorgedrungen waren, mußte ihre überragende Begabung zur Naturbeobachtung sie zu gehaltvolleren Schöpfungen kommen lassen. Als Elsheimer 1700 starb, war er auf dem Gebiete des Landschaftstafelbildes allen Zeitgenossen überlegen. Selbst Annibale Carracci hatte nicht Schritt gehalten, obwohl seine Strenge nicht äußerliches Schema, sondern bewusste Bändigung quellender Naturanschauung bedeutet. Domenichino aber hatte nach kurzem Zwischenspiel frischer

1) Vgl. die Wiedergabe des Briefes bei Weizsäcker, 2. Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst. Berlin 1912. S. 103.

Unmittelbarkeit einen Stil von Klarheit und Pathos gebildet, der die beginnende Vergeistigung der dekorativen italienischen Landschaftsmalerei darstellt. Elsheimer besaß dafür das irrationale Element einer poesievollen Beseelung der Landschaft. Elsheimer und Domenichino waren zwanzig Jahre jünger als Carracci. Wer zwischen 1610 und 1620 in Rom die Landschaft im Tafelbild behandelte, mußte sich zwischen ihnen entscheiden. Paul Brill war allerdings aus der gleichen Generation wie Annibale Carracci, doch hat er eine so langsame Entwicklung durchgemessen, daß er erst zur gleichen Zeit wie der junge Elsheimer zur Reife kam. Die Bedeutung Brills besteht nun darin, daß er den Kampf mit den Italienern auf ihrem ureigensten Gebiete, dem Fresko, aufgenommen hat. Nach einer zwanzigjährigen Tätigkeit durfte Brill um 1610 das Bewußtsein haben, die einfache Plastik und Linienrhythmik der Italiener selber zu besitzen, ohne doch seine nordische Freude an der reichen motivischen Erfindung eingebüßt zu haben. Das Bedeutende im Landschaftsstil Carraccis war, daß er nur die Hauptwirkungen aus der großformigen Landschaft entnahm, nicht das vielfältige Kleinwerk an Büschen, Pflanzen und Kräutern. Immer wieder empfanden die Niederländer solche romanische Naturauffassung als leer und kahl. Sie konnten den Vordergrund nicht denken ohne Mengen von einzelner Blattwerk und ließen selbst die Baumwurzeln frei züngeln und sich verflechten. Grade das beweist, daß es nicht so sehr innigere Naturliebe als vielmehr die germanische Freude am unerschöpflich Mannigfaltigen ist, die die Niederländer dazu führt, in der Landschaft immer mit dem Nahblick anzufangen. Aus datierten Zeichnungen läßt sich Schritt um Schritt der lange Weg verfolgen, den Brill brauchte, um die Nebenwirkungen zu dämpfen und schließlich nur noch das Hauptmotiv wirken zu lassen.

In seinen ersten Arbeiten, den sechs Fresken im Lateranpalast 1589/90, wirkt Brill noch wie ein Fremdkörper in Rom. Keinerlei tiefdringende Erkenntnis italienischer Art, nur die starre Übertragung der älteren niederländischen Tafellandschaft auf das Fresko. Es ist das allerdings schon eine romanisch durchtränkte

Landschaftsauffassung, aber so, daß nun der Vorzug der Niederländer, die ursprüngliche Naturauffassung, zurücktritt und der Vorzug der Italiener, die sichere dekorative Behandlung, noch mangelt. Aus drei gleichförmigen, aber sorgfältig gezeichneten Kulissen zuseiten und in der Mitte sind Landschaften zusammengesetzt, an die niemand glaubt. Die bunte fröhliche Farbigkeit der Tafelbilder ist zu lärmender Grellheit geworden mit vortretenden scharf grünen Bäumen und rosa Wolken. Die harten Farben sind altes niederländisches Erbteil, und die Felsformen gehen bis auf Patinir zurück. Im ganzen ist es immer noch das epische Weltbild im alten Sinne, mit Fabulierlust zusammengestellt, aber doch mit dem durchgreifenden Unterschied, daß die flächenhafte Projektion ins Tiefenhafte umgesetzt ist. Zwar noch immer liegt der Horizont hoch. Das aber wird nun das Ziel, dem Brill entgegenstrebt, den Horizont im Sinne des Wirklichkeitseindrucks immer tiefer zu legen.

Unter den Künstlern, die außer Brill an den achtundzwanzig Lateransfresken malten, wird auch Muziano genannt. Er war die stärkste Landschaftserbegabung unter den Italienern seiner Zeit, und was Brill von ihm hielt, hat er 1599 in den Fresken in S. Cecilia in Trastevere ausgesprochen. Die neue bedeutendere Haltung dieser Landschaften wird auch durch die Motive verlangt: Heilige in der Wildnis mit jäh steilenden Bergen und brausenden Wildbächen, zerspartene und gehöhlte Felsen, geknickte und zersplitterte Bäume zeugen noch vom Wüten der Elemente. Nur in schmalen Streifen blinkt freundliche Ferne. Sicher sind Brill an der großen römischen Natur die Augen aufgegangen, aber ohne Berührung mit den Landschaftern des Tiziankreises wären ihm solche ans Pathetische streifende Darstellungen nicht möglich gewesen, die durch kräftige Zusammenfassung der Baummassen und Felsen räumlich einfach und entschieden wirken.¹⁾ Die romanische Landschaftsauffassung Muzians enthält viele mit der

1) Anton Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill. Leipzig 1910. S. 31, 42 und 55 bestreitet zu Unrecht jede Beeinflussung Brills durch italienische Künstler.

nordischen phantastischen Landschaft gemeinsame Elemente und hat dadurch notwendig den Übergang Brills zu ausgesprochen italienischer Formgebung erleichtert.

Diese neue Auffassung hat Brill zuerst in den vier Fresken der Jahreszeiten im Casino des Palazzo Rospigliosi um 1605 zum Ausdruck gebracht. In ruhig fließender Folge sind langlaufende Hügellinien zu einfacher Gliederung des Raumes gelangt. Das alte jähe Felsen- und Baumgezack der Niederländer ist verschwunden; sanfte Hügellinien treten an ihre Stelle und die Baumkronen runden sich. Die stoßend steile nordische Phantastik hat sich zu südlicher Naturauffassung, die die Erde in all ihren Formen als lagernd empfindet, beruhigt. Brill modernisierte seine alte flämische Manier, sagte schon Baglione, der auch auf Annibale Carracci als sein Vorbild hinweist.¹⁾ Und in der Tat muß man sich nur an Carraccis um 1603 entstandene Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in der Galerie Doria erinnern, um für die Gesamtanlage des Sommerfreskos das Vorbild zu haben.²⁾ Noch ein Jahrzehnt später ist Brill wieder auf diese einfach große Hügel- und Bergsilhouette zurückgekommen in der Ruinenlandschaft mit dem Wasserfall in Braunschweig (Taf. XLIX, 1). Der beherrschende Einfluß Carraccis macht sich auch bei der nächsten großen Freskenfolge Brills im Palazzo Rospigliosi um 1609 geltend. Hier hat sich Brill an das neuste italienische Werk angeschlossen, nämlich an die um 1608 entstandenen Landschaften mit Apollomythen des Viola in der Villa Belvedere in Frascati, wofür besonders die Landschaft mit dem Jäger³⁾ bezeichnend ist.

Was den italienischen Landschaften gegenüber den nordischen um die Jahrhundertwende die Überlegenheit gibt, ist die gelassene Ruhe und die sichere klare Tiefe. Brill hat dies zuerst durch Übernahme von Kompositionsmitteln zu erreichen geglaubt: niemals

1) a. a. O. 1642, pag. 297 . . . rimodernò la sua prima maniera Fiamenga; essendosi egli grandemente avanzato, dopo haver' veduto i belli paesi d' Annibale Carracci e copiato li paesi di Titiano rarissimo dipintore etc.

2) Mayer a. a. O., Taf. XXIVa.

3) Mayer a. a. O., Taf. XXVIII.

hat er starrer Bildmitte und Bildseiten betont als in den frühen Lateranslandschaften und doch wirkt er unruhig. Die Landschaften in der Sakristei der Capella Sistina in S. Maria Maggiore gehen in den gleichen Rhythmen: auch sie sind noch vor 1590 entstanden. Selbst Motive wie die geschwungenen Brücken neben zentralen Baumgruppen wiederholen sich darin.¹⁾ Erst in den Fresken des Palazzo Rospigliosi hat auch Brill den ruhigen Atem gewonnen. Jetzt bleibt den Landschaften die stille Weite, auch wenn sie asymmetrisch angeordnet sind; sie haben dadurch im Sinne der Zeit nur mehr Natürlichkeit gewonnen. Brill folgt in der allmählichen Auflösung der starren Symmetrie dem Vorgang Carraccis, und auch die Flußbilder mit den bildrandparallelen Kähnen und der ins Geometrische vereinfachten Architektur deuten auf den Einfluß Carraccis hin.²⁾ Die unglaublichen Felsenriffe sind durch klare, bestimmte Uferhöhen ersetzt worden, und das Wasser strudelt nicht in reißendem Gefälle, sondern strömt in ruhigem Fluß. Auch die Farbe wird mehr zusammenfassend und vereinfachend gebraucht. Die grellen Töne werden gemildert und die Stimmung in der Beleuchtung einheitlich durchgeführt. In italienischer Weise komponiert sind die Fresken des reifen Brill, in ihrer Großzügigkeit an Carracci erinnernd, aber doch auch unverkennbar von niederländischem Geist erfüllt in der Wahrung alter niederländischer Stilelemente und der weichen malerischen Haltung. Brill hatte am Ende des ersten Jahrzehnts im 17. Jahrhundert eine so geachtete Stellung unter den römischen Landschaftsmalern gewonnen, daß es wie eine Auszeichnung klingt, wenn Baglione hervorhebt, daß Viola in der Vigna des Kardinals Alessandro Montalto eine große schöne Landschaft malte a concorrenza di Paolo Brillo Fiamingo!³⁾

1) Vgl. Mayer a. a. O., Taf. XV und Oud Holland 1910, 2. Taf. bei S. 206. Orbaan, Italië en de Nederlanden, hat dort aus historischen Gründen nachgewiesen, daß die Fresken der Sakristei in das Pontifikat Sixtus V. zwischen 1585—90 fallen. Damit erledigt sich auch die Annahme Meyers von dem angeblichen Einfluß Estéensers auf diese Arbeiten Brills.

2) Mayer a. a. O., Taf. XXIX.

3) Baglione a. a. O., pag. 173.

Brills Landschaftsfresken erreichen manchmal bedeutenden Umfang wie das die ganze Querwand der Sala Clementina im Vatikan überspannende Meerbild mit der Legende des heil. Clemens um 1602, aber unmittelbar daneben entstehen auch kleine Kupfertäfelchen in emailleartiger Feinmalerei. Dafs hier die zügig rasche Arbeit grofser Fresken neben der kläubelnden Sorgfalt kleiner Bildchen steht, ist folgerichtige Erweiterung einer jahrhundertealten niederländischen Gepflogenheit, die etwa schon bei den Tafelbildern des Bouts zu Stilunterschieden zwischen den Formaten führte, die man nur durch Abtrennung eines besonderen Meisters der Perle von Brabant glaubte lösen zu können. Merkwürdig aber ist, dafs Brill, der in seinen Fresken schon vor 1600 sich der italienischen Landschaftsauffassung zu nähern beginnt, in seinen Tafelbildern noch ein Jahrzehnt lang in einem altertümlichen Stil verharrt: er häuft Motive, übersät den Raum mit Figürchen und ordnet das Bild hauptsächlich in dekorativer Weise durch die schematische Farbeneinteilung in drei Zonen. Elsheimer hatte in Rom sofort der italienischen Malerei das entnommen, was seinem Stilausdruck noch stärker und gehaltvoller zu machen geeignet war, und deshalb hat seit Dürers Zeit kein deutscher Maler jenseits der Alpen solche Anerkennung gefunden wie er. Brills zahlreiche kleine Tafelbilder dagegen (nach 1600 auf Holz oder Leinwand) waren meist für den Kunsthandel in den Niederlanden bestimmt und scheinen dem nordischen Geschmack absichtlich Rechnung zu tragen.¹⁾ Die Generation um Heemskerck hatte sich nur immer mit der nüchternen Wiedergabe der Ruinenwelt begnügt, Brill aber verband mit der Darstellung der antiken Baureste eine frische Beobachtung des täglichen Lebens in kleinen Genreszenen. Die naive Schaulust des Niederländers wandelte auf eigenen Bahnen, aber in der gleichen Richtung wie Caravaggio.

1) Vgl. Baldinucci a. a. O., Vol. VIII, p. 32. Sarebbe cosa impossibile il raccontare quante è quante opere uscirono di sua mano e grandi e piccoli, perchè oltre a quelle, che fece in publico, non lasciò mai difarne altresì per servizio di diversi mercanti che le mandavano in paesi lontani.

Ein charakteristisches Beispiel dieses Kleinmeisterstils ist die Römische Ruinenlandschaft 1600 in Dresden (Taf. XLVII). Der dunkle Vordergrundstreifen greift auch rahmend an den Seiten hoch. Der hellere Mittelgrund weicht zurück. Zwischen hellbeleuchteten Landstreifen ragt die dunklere Architekturgruppe am Forum, so daß die Säulen des Castor- und Pollux-Tempels die Bildmitte betonen. An solche Bilder Brills schließt sich Willem van Nieulandt, der 1601—03 in Rom war, aufs engste an.¹⁾ Eine Weiterentwicklung dieses Stils bedeuten dann die Landschaften Breenberghs, der sich von 1620—27 in Rom aufhielt (Taf. LV, 1). Er übernimmt von Brill den Bildaufbau und die zahlreiche Staffage, während er in der lichterfüllten Atmosphäre von Elsheimer ausgeht, dessen durchsichtige Helligkeit bei ihm aber sogleich zur verschleierten Trübe wird und das um so mehr, je länger er aus Italien fort ist.

Nach 1610 dringen in Brills Tafelbilder größeren Umfangs auch die Elemente ein, die er in der Auseinandersetzung mit der italienischen Landschaftsmalerei im Fresko gefunden hatte. Die Römische Landschaft mit dem Wasserfall in Braunschweig (Taf. XLIX, 1) besitzt einen formal kraftvollen Aufbau, womit die sonore Farbhaltung glücklich zusammengeht. Die Beleuchtung fügt allerdings in unvermittelten Gegensätzen Hell und Dunkel aneinander, aber nur dadurch empfindet man die parallel entwickelte Linienführung des stillgleitenden fernen Hangs und der abgetrepten Ruinenreste im Mittelgrunde, die wieder den Sturz des Wasserfalles nachdrücklich machen. Immer aber verrät sich der Niederländer in dem zu reicher Augenlust angefüllten vordersten Plan.

Vom zweiten, mehr noch vom dritten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts ab wirkt auch Elsheimers Kunst zu tiefgreifender Wandlung auf Brills Tafelbilder. Brill sucht aber mit Elsheimers intensiver Stimmungsmalerei eine mehr dekorative Haltung der Landschaft zu verbinden. Eine parkartige Natur erfüllt diese Bilder. Weiter

1) Z. B. in vier Bildern der Gal. Doria Nr. 260—70 (Lombardi Sammlung, Nr. 49) ist eine unmittelbare Wiederholung des Brillischen Bildes in Dresden.

und Wiesen, von schweigenden Wäldern umstanden. Schöne große Gewächse in Gruppen von sicherer Massenverteilung. Die Landschaft mit Tobias und dem Engel von 1624 in Dresden, ein charakteristisches Beispiel dieses Stils der reifen Zeit, ist erfüllt von Morgenstimmung in Frische der Farbe und der Landschaftselemente. Das Licht im betauten Rasen wird zu fließendem Schimmer gebrochen. Feuchtes Smaragdgrün des Laubes in zahlreichen Stufungen und ein leuchtendes Himmelsblau, durchwirkt mit zarten lichten Tönen. In kurviger Schwingung, die flächendekoratив in dem sich hochwindenden großen Baum enthalten ist, wird auch der Raum in die Tiefe geführt. Bei asymmetrischer Bildeinteilung wird doch nie ein seitenbegrenzendes Element auf der nicht betonten Seite fehlen, das zugleich die Aufgabe hat, die Raumdistanz bis zum Mittelgrund fühlbar zu machen. Die geschlossensten Werke dieses Spätstils, außer dem Dresdener noch drei Bilder in Paris, enthalten schon vollständig, wenn auch nur äußerlich verbunden, das wirkungsvolle Gemisch nordischer und südlicher Landschaftsdarstellung, das eine jüngere Generation, zu unzerlegbarer Formeneinheit verglöhnt, als Mittel zur Gestaltung neuen Naturerlebens benutzen konnte. Aus diesen Gründen hob Claude Lorrain die klassische Form der idealen Landschaft.

DRITTER ABSCHNITT:
VOLLENDUNG

1. DAS WESEN DER KLASSISCHEN IDEALEN LANDSCHAFT.

ÜBER den metaphysischen Sinn aller Kunstgestaltung läßt sich nichts anderes aussagen, als dafs sie um ihrer selbst willen geschieht, aber innerhalb einer bestimmten Entwicklungsreihe scheinen die Aufgaben, die das Problem der Form stellt, jeweils einer Gestaltungsart entgegengetrieben zu werden, die als erschöpfende Möglichkeit darin verborgen liegt. Die Spannweiten im Thema des Abendmahls etwa sind von Lionardo vollkommen durchmessen worden, weshalb es zu den tragischen Ereignissen im künstlerischen Leben Rembrandts gehört, als er auf diesen Vorwurf stiefs. Mit Spannung sieht man, wie er immer wieder die Komposition Lionardos aufnahm, durchdachte, änderte, um doch schliesslich daran zu resignieren. Die ideale römische Landschaftsmalerei gehörte um 1630 keineswegs zu den gelösten Aufgaben, obwohl schon Annibale Carracci die Richtung gewiesen hatte, in der die entscheidenden Schritte getan werden mußten. Wie nämlich in aller Landschaftsmalerei unzweifelhaft eine Beziehung zwischen Stoff und Darstellung besteht, hatte Carracci erkannt, daß der römischen Natur in ihrem Bau wesentliche Werte eignen, die nur durch die Gestaltungsart der heroischen Landschaft ausgedrückt werden können. Die Generation Carracci und Domenichino hatte die flache Allgemeinheit, in welche die Landschaft der Nachfolger Tizians gesunken war, verworfen und, genährt an den Eindrücken römischer Natur, dafür das Abbild eines Italien gesetzt, wie es in ihren Vorstellungen lebte. Zu einer wahrhaft idealen aber konnte diese Landschaftsmalerei erst werden, als die aus erhöhter Lebensstimmung geschaffene Vorstellung der Landschaft, in der sich die charakteristischen Züge der römischen Natur deutlich ausprägen, sich in Bildern auswirkte, die alles Bedeutsame dieser typischen Werte der Landschaft in letzter vorstellbarer Steigerung enthalten. Das, was das Wesen der römischen Landschaft in der Natur ausmacht, die Bestimmtheit großer Linien in ihrer Klarheit, die doch ohne Schärfe ist, wurde von den Landschaftlern um die Mitte

des 17. Jahrhunderts herausgearbeitet in Bildern, deren durchsichtiger Aufbau deshalb ans Gesetzmäßige heranstreift, weil die das Typische übersteigernden Vorstellungen die Idee der Landschaft zur größten Klarheit und Einfachheit läuterten. Damit aber ist ausgedrückt, daß nunmehr eine klassische Periode der Landschaftsmalerei anbricht, denn worin anders äußert sich zunächst die Klassizität eines Kunstwerkes als darin, daß es durch Einfachheit der Mittel größte Wirkung hervorbringt, die, obwohl sie jeden Beschauer unmittelbar anspricht, doch erst dem vorgebildeten Betrachter die darin beschlossene Weisheit künstlerischer Schöpferkraft offenbart? Die Vertiefung der künstlerischen Anschauung bedeutete eine letzte Verflüchtigung jener kulissenhaften Landschaftsdarstellung, die im Dekorativen allein die Aufgabe sah. Da nunmehr das Gesetz hinter der Erscheinung erstrebt wurde, konnte diese vergeistigte Auffassung auch nur in der Sublimierung des Landschaftsraumes zu kristallklarer Ordnung ihr Genüge finden. Eindeutigkeit im Ausdrucksgehalt der Formgebung gehört zum Wesen dieser klassischen Landschaften.

* * *

Der Ruhm, diesen hohen Stil, der die ideale Landschaftsmalerei zur Vollendung bringen sollte, ins Leben gerufen zu haben, hängt an den Namen Claude Lorrains, Poussins und Dughets. Die Generation der Übergangszeit, die zwischen 1610 und 1630 am Werke war, blieb innerlich noch unfrei. Sie hielt die Einfachheit für Armut und konnte sich nicht genug tun in einem überladenen Bildaufbau, der die doch schon ererbten, großen, führenden Teilungen nicht rein in die Erscheinung treten liefs. Die Tat der Klassiker bestand zunächst in nichts anderem, als daß sie noch einmal die Mittel durchmusterten, aussonderten und fortliessen; aber ohne den schöpferischen Geist, der dahinter stand, hätten sie der knappen, einfachen Fassung, zu der sie übergingen, nicht das Siegel des Ewig-Gültigen aufprägen können.

Wenn Brill eine römische Ruinenlandschaft malte, wollte er auch antiquarischen und ethnographischen Interessen dienen und

zugleich eine neugierige Schaulust befriedigen, die am Reiz des Fremdartigen und seit alters Berühmten ihr Genüge fand (Taf. XLVII). Nicht nur das Format ist klein, auch der Geist ist klein, der es füllte. Über das Ruinenfeld des Kapitols ergießt sich ein Gewimmel von Hirten und Herden, Trupps von Wanderern, Einheimischen und Fremden. Bunt und mannigfaltig wie der Inhalt ist auch die Färbung. Kräftige dunkle Töne geben die Rahmung, bis hinten die Fülle ausgebleichten Grüns erscheint. Die dekorative Einteilung der Bildfläche betont die Mitte durch die Säulentrias des Castor- und Polluxtempels und befestigt die Seitenabschlüsse durch ragende Ruinen. Aber zugleich wird in der breitausladenden linken Kulisse der Angelpunkt für die Raumdiagonale deutlich. Die Lichtführung arbeitet dieser Raumschräge wieder entgegen, durchschneidet sie rechtwinklig mit den beiden hellen Streifen, die um die Architekturgruppe des Mittelgrundes ihren Schein werfen. Weder eine große Form noch eine starke Farbe, noch ein einheitliches Licht herrscht vor. In kleinteiliger Häufung wird aus vielen Einzelheiten allmählich die Bildsumme gewonnen.

Die neue Auffassung, die Claude dem Ruinenthema entgegenbrachte, schlägt wenige große Motive an, läßt diese aber mit aller Entschiedenheit durch das Bild tönen (Taf. XLVIII). Nicht ein vielfach zerspaltenes Interesse, sondern ein einheitlich starkes Gefühl steht dahinter. Das Walten der Natur, die alle Reste heiliger Vergangenheit in allmählicher Auflösung wieder zu sich nimmt, ist mit einer Reinheit erfüllt und zur Schwingung gebracht worden, die der Stimmung in Goethes Wanderer entspricht: „Wie du emporstrebst aus dem Schatten, Säulenpaar!“ Die Wirkung wird erreicht durch Beschränkung auf ein paar Motive, die mit der Kraft der Urrichtungen gegeneinander wuchten. Statt vieler unentschiedener Richtungen bei Brill hier nur ein starkes Ragen, ein mächtiges Lagern. Auch Brill stellt hohe Säulen samt Gebälk mit der Absicht der Betonung in die Mitte, und doch geht das Motiv im Gewirr der Formen ringsum unter. Hier geben die vordergrundnahen Säulen den feierlichen Klang, sie bedürfen der strengen Gehaltenheit des Bildformates. Ihr Ragen tönt im Colosseum noch

einmal nach, um in der Hebung des fernen Hügelszuges zu verhalten. Der dunkle Vordergrund, mit Säulentrommeln beschwert, ist breit gelagert. Die Szene der Grablegung, bei der vier gebückte Frauen die heilige Sabina in den Sarkophag betten, dient formal, um das imposante Ragen der Säulen durch den Kontrast zu verstärken, faßt dann aber auch die elegische Stimmung, die das Bild durchweht, noch einmal verdichtet zusammen.

Die Erhöhung zum klassischen Stil wird man nicht anders bei Poussin wiederfinden, wenn man ihn etwa mit Tassi vergleicht. Auf Tassis Frühstück im Freien (Taf. XIV) ist gewiß ein wichtiges Zentralmotiv in der mittleren Baumgruppe vorhanden, aber der Baum, im Einzelnen fest, hat eine kleinwölbige, blumenkohlartige Struktur. Es sind kleine Gefühle, die hinter solcher Formbildung stehen. Die plastische Massenform ist nicht von einer spürbaren Raunkuppel überstanden. Der Raum, vorn begrenzt von den dunklen Rückschiebern der unteren Bildecken, läuft sich rasch tot an der Laubwand des Mittelgrundes, nur über den Flußlauf hin fließt er frei in die Tiefe, ohne aber doch die Bäume völlig zu umgreifen, die vielmehr als harte Reliefs vor blauem Himmelsgrund stehen.

Poussins Landschaft mit Orpheus und Euridike (Taf. XXXVIII, 1) verbannt zunächst die zufällige Genrestaffage. Nur das tragische Motiv der von der Schlange gebissenen Euridike, die in würdevoller Todbereitschaft auf Orpheus zuschreitet, um von dem Gatten Abschied zu nehmen, wird solchem Landschaftsstil gerecht. Die Unentschiedenheit in Richtungen und Linien, die Zufälligkeit im Aufbau bei Tassi weicht einer Ausgerichtetheit, die einen selbstverständlich zwingenden Charakter hat. Der Bildraum, zu Seiten von Baumgruppen begrenzt, wölbt sich in einem Bogen weitester Spannung in die Tiefe. Die Figuren stehen so mächtig gefügt auf der Breite des vorderen Uferrandes wie die Brückenpfeiler in ihrer tieferen Raumschicht. Die sichere Fülle des großen Raumerlebens zusammen mit der geometrischen Einfachheit der Linienführung gibt dem Bilde die klassische Haltung.

Erst innerhalb der neuen Landschaftsauffassung kann sich auch das individuelle Temperament völlig frei entfalten. Dughets Gebirgslandschaft mit dem zerfallenen Tempel behandelt das gleiche Thema wie Brills Tivolilandschaft (Taf. L, 1 und 2). Anstelle der großkörnigen Romantik Brills tritt eine ungestüme Naturschwärmerei, die die reine Natur nur in der wüsten Rauheit der Bergwelt zu finden vermag. Die freundliche Milde Brills schwindet in solcher unwirtlichen, felszerrissenen Steppe, über die scharfe Winde blasen. Mit liebevoller Sorgfalt gibt Brill den archäologisch genauen Baubefund des Tempels und der gewölbten Untermauerungen. Immer bleibt der Gedanke, daß dort Menschen hausten: bei Dughet denkt man daran, daß hier den Göttern geopfert wurde. Das große Motiv des Kegelberges schlägt bei Brill nicht durch, scheint vielmehr nur aus der Häufung kleinformatiger Motive entstanden. Befangen ist der Raum gefügt, als ob er nicht in die Erscheinung treten könnte, ohne die zweiseitige dunkle Rahmung, die den Berg wohl zurückschiebt, selber aber Kulisse von scheidendünnem Harte bleibt. Der Berg, nach beiden Rändern hin abgeschattet, setzt sich scharf ab vor hellbeleuchteter Ebene. Das Licht aber, bei jeder Einzelform zur Modellierung benutzt, entbehrt einheitlicher Organisation. Die Bildfüllung ist nicht ohne Empfindung, wie das den fernragenden Berg in Parallelführung begleitende Geäst der Baumgruppe vorn beweist, aber es mangelt doch jeder Sinn dafür, daß ein Motiv das andere in seiner Wirkung heben und stützen müsse.

Dagegen beruht die Wirkung des Dughetschen Bildes auf dem einfach großen Formaufbau breitgelagerter Felsterrassen mit dem triumphierend ragenden Rundtempel darüber, fern von starrer geometrischer Zusammensetzung, vielmehr durchaus gefühlt, wie denn auch die Linienführung mit der natürlichen Sehgewohnheit einem Bilde gegenüber von links unten nach rechts oben rechnet. Eine bisher nicht gekannte, großflächig dekorative Behandlung formt die Landschaft. Die horizontal geschichteten Felsen erhöhen das Vertikalmotiv, den Tempel in seiner ragenden Wirkung. Das Licht dient dazu, das massig abgetrepte Gelände in seinen

Absätzen klar zu machen. Gesammelte Helligkeiten an den kreidigen Felswänden, in dem schäumenden Gischt des Wasserfailes und auf den Vliesen der Tiere vorn wechseln mit breiten Dunkelheiten. Der Geländeaufbau wirkt wie eine Fassade des Hochbarocks: zwischen scharf abgesetzten Geschossen quillt lebhaft Bewegung der Massen; und wie über der abschließenden Attika oben Figuren als Symbol der überschüssigen Vertikalkraft im Kräftespiel auftreten, so steigt hier der krönende Rundtempel auf.

* * *

Die klassische Vollendung der idealen Landschaftsmalerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist nicht auf Rom, nicht auf Italien beschränkt geblieben, sondern war auch im Norden da, wo aus der Kelterung germanischer und romanischer Kunst neuer Wein gegoren war. Alle diese klassischen Landschaften stammen von Malern, die über sich ganz klar und in sich ganz versenkt waren. Bei Rubens wie bei Poussin sind die Landschaften Spätwerke, sind letzte Zusammenfassung ihrer Lebensarbeit, worin sich ihre Naturanschauung zur Weltanschauung weitete. Rembrandt drückt sich in Landschaften aus in der Zeit, wo die Tektonik seiner Bildform das einzige Gefäß schien, darin der quellende Reichtum seiner Seele nicht über den Rand stieg. Bei den reinen Landschaftern aber, bei Claude, Dughet und Ruysdael sind nicht die kühnen Würfe der Jugend reiner Ausdruck ihrer Kunst, sondern die Werke nach überschrittener Lebensmitte. Die Kurve der klassischen Periode erreicht ihre Scheitelhöhe in den beiden mittleren Jahrzehnten von 1640—1660. Voran gehen die südlichen Niederlande. Rubens Landschaften, in denen das Heroische als eine mächtige, das Bild aufwühlende Bewegung begriffen ist (Taf. XLIX, 2), entstehen zwischen 1630 und 1640. Zeitlich schließt Rembrandt an. Seine visionären Landschaften zwischen 1640 und 1650 sind im Bau des Landes oft südlichen Gepräges, aber von nordischem Himmel überspannt, der bald in magischem Leuchten die dunkle Erde übersteht, bald mit schicksalsträchtigen Wolken herabdroht. Es war dieser Zeit beschieden, unmittelbar neben

dieser vergeistigten Irrationalität auch die höchste Rationalität hervorzutreiben in den scheinbar objektivierten Landschaften Poussins, die in beherrschter Leidenschaft das tiefe Erlebnis der Landschaft zu typisieren vermögen. Eine weihevollte Stimmung entsteigt der großgefühlten architektonischen Klarheit dieser Landschaften, die vollkommene Entfaltungen der romanischen Idee einer italienischen Landschaft darstellen. Poussins Landschaftskunst beginnt 1648 und schließt 1664 mit den vier Landschaften der Jahreszeiten, überhaupt den letzten Werken seiner Hand. Dughets Schaffen wird etwa mit den Jahren 1640—1670 begrenzt. Die zornmütige Geste seiner prometheischen Kunst findet ihre durch die andere nordische Geistigkeit bedingte Parallele in Ruysdael, dessen Hauptschaffenszeit in die Jahre 1650—1680 fällt. Über den ganzen Ablauf dieses klassischen Halbjahrhunderts aber leuchtete das milde Gestirn Claudes, der etwa von 1630—1680 seine stille Bahn beschrieb.

2. CLAUDE LORRAIN 1600—1682.

I.

Zwischen Begründung und Vollendung der idealen Landschaftsmalerei klafft ein Spalt, der sich nur notdürftig überbrücken läßt. Das Pontifikat Urbans VIII, 1623—1644, galt zwar als die goldene Zeit der Landschaftsmalerei, doch scheint diese Generation weniger durch schöpferische Begabung als durch Wahrung und Verbreitung der Errungenschaften des ersten Jahrzehnts zu taugen. Es ist das Schicksal der Vorläufer und Wegbereiter, daß ihre Leistung durch die Strahlkraft der Taten der Vollender unverhältnismäßig verkleinert wird, um dann auch schnell und gründlich in Vergessenheit zu geraten, so daß die Geschichte nur aus Bruchstücken auf ihre Bedeutung, ihre Absichten und Ziele schließen kann.

Bis in die klassische Zeit ragt die Wirksamkeit Francesco Albanis (1578—1660). In der Werkstatt Annibale Carraccis hatte er um 1603 zwei Lünettenbilder gemalt (Gal. Doria), die sich noch

nicht grundsätzlich von Carraccis Auffassung und Stil schieden. Dann aber hat sich Albani als Gesinnungsgenosse Elsheimers erwiesen, und keiner der Italiener hat die Empfänglichkeit für Wahrheit und Wirkung sorgfältiger Lichtbeobachtung in so hohem Grade besessen und selbständig weiterentwickelt. Carracci hatte drückende Schwere im Himmelsblau auch vermieden, blieb aber mit seinem gelbstreifigen Wolkenhimmel noch in der venezianischen Tradition. Albani klärte, lockerte und lichtete die Himmelsdichte und hat unter den italienischen Zeitgenossen als erster die kristallene Durchsichtigkeit der Luft gemeistert. Mit Bildern wie dem Amorettentanz in der Brera in Mailand könnte Albani Claude den Weg bereitet haben: silbrige Morgenfrische und ruhiges Fliesen diffusen Lichtes sind darin, aber die Datierung dieser Bilder ist unsicher. Jedenfalls hat ihn Claude bald überflügelt, und auf Albanis großen Landschaften mit Geschichten der Erminia in der Galerie Colonna sind die Silbertöne der Fernlandschaften und die rosa überhauchten Wolken nicht ohne Claudes Einfluss zu denken. Aus innerer Verwandtschaft rückt Claude an Albani heran. Sie brachten der Natur und der mythologischen Welt, die ihre Landschaften belebt, eine gleich zarte, idyllische Auffassung entgegen und stellten die gleichen Probleme, nämlich das Licht und seine Stimmungsmacht in der Landschaft zu ergründen.

Dagegen blieb Claudes Verhältnis zu seinem Lehrer Tassi ein äußerliches; zu andersartig waren die Naturen. Schüler und Nachfolger Brills, führte Agostino Tassi (1566—1644) doch auch die Tradition der Carracciwerkstatt weiter. Von seinem abenteuerlichen Lebenswandel ist mehr bekannt als von seinen künstlerischen Taten.¹⁾ Unruhig, betriebsam, war er doch eine Persönlichkeit, die Scharen von Schülern und Gehilfen an sich zu fesseln wufste, so daß er vor Gericht aussagen konnte, er habe deren über tausend gehabt. Mit diesem Gehilfenschwarm entfaltete er eine schwungvolle Tätigkeit als Unternehmer großzügiger Raundekorationen. Sein künstlerischer Entwicklungsgang liegt nicht völlig klar, aber er muß

1) Giornale di erudizione artistica. Perugia 1876. Bertolotti, A. Tassi etc.

Kenntnis gehabt haben von dem phantasievollen Illusionenmeister Oberitaliens, der sich in der Erfindung von Scheinarchitekturen in Zusammenhang mit landschaftlichen Darstellungen erging. Alle feste Wand der Fassaden und Innenräume war darin scheinbar durchbrochen und in ein Schauspiel ewiger Festlichkeit gewandelt. Perspektivisch malerische Scheinöffnungen der Räume entließen den Blick in sommerfrohe Landschaften. Die Wandmalereien Paolo Veroneses 1566 in der Villa Masè bei Treviso sind die wichtigste erhaltene Vorstufe dieses Illusionsstils, der auch in den Niederlanden Wurzel schlug. Es ist Tassis Verdienst, mit der Einführung dieser malerischen Dekoration den für die Folgezeit so wichtigen oberitalienischen Klang in die barocke Raummalerei Roms gebracht zu haben. Seine glücklichste Schöpfung sind die Dekorationen im Palazzo Lancelotti, wo er den Wänden die heitere Pracht seiner Scheinarchitekturen überwirft, die einen weiten Landschaftsblick über seitliche Berge auf das offene Meer umschließen.¹⁾ Die Landschaften in dieser größten Dekorationsleistung Tassis wie in seinen übrigen römischen Arbeiten im Palazzo Rospigliosi, im Palazzo Costaguti und im Quirinal führen schon dicht an Claude heran. In dem Landschaftsfries der Sala dei Corazzieri im Quirinal finden sich die Vorbilder zu den Architekturen in Claudes Landschaften. Die Landschaften mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Eustachius in S. Eustachio in Rom, die der Patronatsherr der Kirche Prinz Moritz von Savoyen malen ließ,²⁾ scheinen das verlorengegangene Zwischenglied zwischen Brills Fresken in S. Maria in Trastevere und Dughets Landschaftsfresken in S. Martino ai Monti gewesen zu sein.

Bei den Tafelbildern, die Einflüsse Carraccis und Brills aufweisen, ist der Name Tassi mehr Sammelbegriff als festumrissene Persönlichkeit. Es läßt sich noch nicht mit Sicherheit sehen, ob sich nicht noch andere Maler hinter diesem Schilde decken. Eins aber kann gesagt werden, daß sich nämlich in diesen Bildern die

1) Über die Bedeutung dieser Fresken für die Barockmalerei vgl. H. Poeschl, Jahrb. d. preuß. Kstsgl., 1919, S. 136.

2) Passeri, Vite etc. 1772, pag. 110.

Kraftentfaltung der idealen Landschaft gewahren läßt, trotz der naturalistischen Gesinnung, die der Gestaltung zugrunde liegt. Stilistisch zeigen die Tafelbilder durchweg einen größeren Einfluß der niederländischen Richtung. Das Landschaftsfresko Tassis im Palazzo Rospigliosi (Taf. XII) erfüllt die stille Waldlichtung mit trockenem Ernst. Die Bäume ohne plastischen Gehalt erhalten Gliederung einzig durch den unruhig buchtenden und zackenden Kontur. Was Tassi dem niederländischen Einschlag in der römischen Landschaftsmalerei verdankt, offenbart ein Vergleich seiner Landschaft mit dem Frühstück im Freien in Florenz und Elsheimers Landschaft mit dem barmherzigen Samariter in Leipzig (Taf. XIII und XIV). Auch Tassi bemüht sich, der Landschaft saftige Fülle zu geben. Aber gegenüber der gleichmäßig in sich ruhenden Erscheinung der Landschaft, dem geschwellten Umriss aller Formen und der wohligen Gefühltheit der Fläche bleibt bei Tassi ein unruhiges Häufen der Linien und eine kontrastscharfe Lichtführung. In allen Motiven scheint mehr Kraft und Anstrengung zu verpuffen. Nach solcher qualmigen Unrast wirkt die Gelassenheit Claude Lorrains wahrhaft wohltuend. Das biblische Idyll der Ruhe auf der Flucht (Taf. XV) erhält die Grundstimmung des Geborgenseins aus dem regungslosen Abendfrieden der Landschaft. Man sehe das Motiv des zentralen Baums auf den Bildern Elsheimers, Tassis und Claudes an. Wie der Baum an Fülle gewinnt und erst bei Claude jenes wunderbare Gleichmaß von Kraft und schwebendem Sein erhält, das ist nicht nur Ausdruck der reicheren Persönlichkeit, sondern auch Symbol der klassischen unüberbietbaren Ausdeutung römischer Landschaft. „Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig.“ (Goethe.)

II.

Über Claude Lorrains Leben und Entwicklungsgang geben in der Hauptsache drei Quellen Aufschluß. Sandrart hat, wie er in seiner Teutschen Akademie 1675 berichtet, mit Claude in Rom einige Jahre zusammen gelebt, Baldinucci hörte unmittelbar nach Claudes Tode

über ihn aus dem Munde seiner Verwandten.¹⁾ Die dritte Quelle, den Liber Veritatis, einen Band Zeichnungen, von denen einzelne datiert sind, also eine Sammlung spezifisch kunsthistorischer Urkunden, legte Claude selber an. Claude hat das Fundament seiner Kunst breit aufgeführt. Er begann in der Art Tassis und Brills, dessen Enkelschüler er war, zugleich mit großen Wandmalereien und kleinen Tafelbildern. Seine Fresken im Palazzo Muti bei SS. Apostoli, in der Casa Muti bei S. Trinità dei Monti und im Palazzo Crescenzi am Pantheon sind sämtlich zugrunde gegangen. Sie müssen um 1630 gemalt gewesen sein, da Sandrart, der 1629—1635 in Italien reiste, sie ausführlich und mit Begeisterung beschreibt. Auch den Italienern scheinen diese Fresken etwas bedeutet zu haben, denn noch im Leben Dughets spricht Baldinucci von Claude als „dem berühmten Landschaftsmaler in Fresko“. Vermutlich bewahrte Claude in diesen Arbeiten den dekorativen Landschaftsstil, den er bei Tassi erlernt hatte. Schon um 1619 malte Claude als Gehilfe Tassis mit an der Ausmalung der Villa des Kardinals Montalto in Bagnaia bei Viterbo.²⁾ Erst nach seiner Reise in die lothringische Heimat 1625—1627 sind seine ersten selbständigen Arbeiten zu setzen. Die Entwicklung ging äußerst langsam: mit dreißig Jahren malt er 1629/30 die ersten, dem Datum nach bekannten Bilder (Campo Vaccino und Hafen bei Sonnenuntergang, I. V. 9 und 10, beide im Louvre), zehn Jahre später, 1639, zeigen wieder ein Hafengebäude und das Ländliche Fest im Louvre immer noch nicht die Stufe der reinen Ideallandschaft. Seine Meisterwerke schuf Claude erst als Mann von fünfzig Jahren.

Claudes verträumtem Wesen mag die energisch zupackende Art Tassis manche Hemmung gehoben haben. Tassi entwickelte einen Landschaftsstil, der von der tektonischen Strenge und Größe

1) Notizie de' professori del disegno 1684. Das Leben Claudes in dem posthumen Band 1728.

2) Bertolotti a. a. O., 208. Prozessaussage Tassis: Sei anni sono fui a lavorare a Bagnaia nel Barcho del Sigr. Cardinale Montalto. E tra miei Garanti e Lavoranti aveva Claudio Borgognone francese etc.

des Annibale Carracci weit entfernt war, aber auch die parkmäßige Gepflegtheit später Landschaften Brills vermied und dafür eine robuste Natürlichkeit zu geben wußte. Es kann kein Zweifel sein, daß diese naturalistische Gesinnung ihn dem jungen Claude empfahl, der durchaus nicht ideale Landschaften, sondern die Natur geben wollte. Gerade bei Tassi konnte Claude nach der Natur arbeiten lernen, denn Tassi malte 1629 den Hafen von Civitavecchia mit den Bergen ringsum und 1633 für den Kardinal Barberini einen Blick von der Kuppel St. Peters aus über die Umgegend Roms bis ans Meer.¹⁾ Nun gibt es von Claude einige undatierte Zeichnungen mit Ansichten von Civitavecchia, zwei Studien mit der Feste und eine ausgeführte lavierte Federzeichnung, die mit Baumgruppen und Staffage zu einem typischen Frühbild abgerundet ist. (Drawings by Claude Gellée called le Lorrain in the Collection of J. P. Heseltine, London 1901, Nr. 4 und 6.) Diese Zeichnungen werden meist ohne zwingenden Grund auf der Rückreise von Frankreich 1627 angesetzt. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß sie im Zusammenhang des an Tassi ergangenen Auftrages entstanden wären. Jedenfalls bleibt Tassis Kunst noch bis gegen 1640 ein bestimmender Faktor in Claudes Stil. Denn noch das Ländliche Fest 1639 im Louvre geht im Thema auf Tassi zurück. Tassis Ländliches Fest in Florenz (Büro der Uffizienbibliothek) ordnet die Gruppe mit den Tanzenden um zwei Pinien in der Mitte, begrenzt die linke Seite durch Häuser und öffnet rechts den Blick in die Tiefe. Bis hierher erstrecken sich die Wurzeln der Kunst Watteaus, dessen galante Feste nur immer bis zu den niederländischen Vorstufen des Rubens verfolgt werden. Nur bis 1640 bleibt in den Gemälden Claudes vedutenmäßige Wirklichkeitstreue gewahrt. Um 1635 malte Claude den Campo Vaccino und 1639 für Papst Urban VIII. den Blick auf Castel Gandolfo (Taf. XLVI, 1) im Palazzo Barberini, wozu als Gegenstück nach Baldinucci der verschollene Hafen von Marinella gehörte. Nicht daß sein Gefühl für Natureindrücke späterhin abgestumpft wäre, im Gegenteil, er hat es zu einer Feinfühligkeit

1. Ozzola, L'Arte 1908. Ozzola, Salvatore Rosa, Straßburg 1908. S. 10.

entwickelt, die seine Zeichnungen und Aquarelle zu wahren Wunderwerken im farbigen Sehen und in der Lichtstimmung machen, aber im Gemälde sollte ein Kompositionsgedanke die Führung haben.

Wie weit Tassi in der reinen Stimmungslandschaft gelangen konnte, zeigt das Bergtal bei Sonnenuntergang in Richmond.¹⁾ Der Vorzug des Bildes, mit wenig Motiven, nämlich dem Berghang links und der Baumgruppe rechts den Raum zu gliedern und mit dem bildeinwärts fließenden Gießbach Ausblick und Raumtiefe zu erschließen, wird durch eine Unentschiedenheit in der Linienführung, die einen kleinen Geist dokumentiert, beeinträchtigt. Die kleinteiligen Laubsilhouetten, die wellig geführten Felskonturen lassen ein Streben nach großem Linienzug vermissen. Es gibt im Prado zwei Bilder Claudes, die eng hiermit im Zusammenhang stehen, die Landschaft mit der Ziegenherde und die Furt.²⁾ Verwandt in der Bildanlage ist besonders die Furt. Auch hier zwischen zwei Kulissen ein Blick in die Weite. Der Einfluß Tassis geht bis in Einzelheiten. Nie mehr hat der reife Claude solche zerflatternden, nicht zusammengehaltenen Baumkronen gegeben, nie auch den Stamm bis unten hin mit Laubwerk umstrickt. Nur die Feinheit der Beleuchtung geht weit über Tassi hinaus. Das Gegenstück zur Furt die Landschaft mit der Ziegenherde hat dadurch eine be-

1) Tancred Borenius, Catalogue of the paintings etc. in the Collection Cook 1913, Nr. 75.

2) Madrazo, Catalogue Prado 1913, Nr. 2260 und Nr. 2261. W. Friedländer, Claude Lorrain, Berlin 1921, S. 237 wendet sich gegen diese 1919 von mir ausgesprochene Zusammenstellung von Frühwerken, weil sie erst unter Philipp V. in spanischen Besitz gekommen wären, weil sie ein zu großes Format hätten und weil sie nicht im L. V. verzeichnet wären. Diese Gründe entbehren jeder Beweiskraft. Ein unter Philipp V. erworbenes Bild muß nicht erst zu seiner Zeit entstanden sein. Die Annahme Friedländers, alle Frühbilder Claudes müßten kleines Format zeigen, widerlegt er selber, indem er die Landschaft mit dem Anachoreten (1,59:2,36) und die Mondlandschaft mit der Versuchung des heil. Antonius (1,60:2,35) für notorische Frühwerke erklärt. Die beiden von mir genannten Pradobilder messen 0,98:1,30. Dafs die Bilder nicht im L. V. vorkommen, kann gerade als Beweis früher Entstehung angesehen werden, da die Reihenfolge der verzeichneten Bilder bis 1640 noch volle Lücken ist. Auch nachher kommt es vor, wie Friedländer selber betont, dafs hier und da ein Bild nicht eingetragen ist.

sondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, daß aus ihr die Anfänge der Kunst Jan Boths herzuleiten sind und daß dadurch für die Entstehung dieser Landschaften Claudes ein Terminus ante gefunden wird. Als Both unter dem unmittelbaren Einfluß italienischer Natur und italienischer großer Form stand, war er ungefähr zwanzig Jahre alt. Er ist 1638 bis 1640 in Rom nachzuweisen.¹⁾ Damals ist Both in geschmeidiger Anpassung seinem Meister Claude so nahe gekommen, daß die Grenzlinie, die beide scheidet, wegzuschmelzen drohte. Ein Bild Boths, wie die Landschaft mit der heil. Rosalie im Prado aus dieser Zeit läßt sich nicht auf den ersten Blick als Werk dieses Meisters erkennen (Taf. XXXIII, 2). Ein Steilhang schneidet diagonal durch das Bild, das dahinter den Blick in die weite Ebene erschließt, die im ersten Frühlicht ruht. Vorn als Rückschieber ein Fels, in den die heil. Rosalie von Palermo auf Geheiß eines vor ihr knieenden Engels ihr Gelübde meißelt. Die Anordnung ist ungewöhnlich. Der Bau der Tiefenlandschaft erfolgt in Schräglinien. Es fehlen die ausgebreiteten Laubsilhouetten, die den Reiz so vieler Boths ausmachen. Und doch enthält das Bild Merkmale genug, um sich als ein Werk Boths zu charakterisieren. Die feinfiederige Art, wie der schäumende Wildbach über die Felsen stäubt, wie er in geschliffenem Strahl über Steine und Geröll blitzt, ist von dem gleichen Geist der Zierlichkeit durchtränkt wie die Zeichnung der Bäume, die nicht das Laub zu großen Massen zusammenbauscht, sondern Büschel um Büschel sorgfältig umrandet. Gertenschlanke Stämmchen, die ihre Ahnen bis Bouts und Geertgen hinaufführen können, mit spitzgetüpfeltem Laubwerk stehen am Hange. Die lichtreiche Ferne aber, eine Morgendämmerung, ist so fein durchgeführt, daß man zweifeln könnte, ob nicht Claude sie gemalt habe. Und er hat Ähnliches gemalt in eben jener Landschaft mit der Ziegenherde in

1) Am 12. Juni 1638 wurden Jan und Andries Both in die S. Lukas Akademie aufgenommen. Vgl. Hoogwerff, *Bescheiden in Italië omtrent nederlandse kunstenaars en geleerden*. 'S. Gravenhage 1913, S. 53. Für 1639 und 1640 ist J. Both durch die Pfarrbücher von S. Lorenzo in Lucina nachgewiesen. Vgl. Thieme-Becker, *Lexikon d. bild. Künstler*.

Madrid (Taf. XXXIII, 1). Die Hügellehne liegt noch in grauen Schatten. Ein erster Schimmer streift über die Rücken der Tiere, während auf die Bäume oben ein kräftiges Licht prallt. Auch hier ein bewaldeter Hang, der schräg durch das Bild führt und den Blick in die Ferne offen läßt. Aber das Motiv, der eigentliche Bildinhalt, ist hier klarer herausgearbeitet worden. Der Hügelrand verläuft nicht so hoch wie der Hang bei Both und dadurch gewinnt nun Claude die Möglichkeit, den vollkronigen Baum, mit dem die Gegenrichtung aufgenommen wird, um so kraftvoller aufpuffen zu lassen. Die Bäume lösen sich frei von der Hügellinie, ihre Krone ist nicht davon überschritten, während es bei Both im munteren Auf und Ab zu bewegten Silhouettenführungen kommt, die aber über das Gewächs als solches im Unklaren lassen. Auf der gleichen Stilstufe steht noch die Landschaft mit dem Hirten in der Sammlung Pallavicino in Rom, die allerdings nur zur Hälfte erhalten ist, so daß aus dem Breitformat ein Hochformat entstanden ist.¹⁾ Die Zeit Claudes kannte die intime Landschaft noch nicht; auf dem Bilde muß zu der Geschlossenheit des Waldrandes notwendig ein Fernblick kommen. Diese Komposition zeigt dann auch Nr. 15 im Liber Veritatis. Diese Gruppe der Frühwerke charakterisiert sich dadurch, daß Claude seinen spezifisch architektonischen Stil noch nicht gefunden hat. Alles ist noch unentschieden im Aufbau, gleich wie in zufällig tastender Anordnung, aber noch nicht von einem einheitlichen Grundgefühl durchtränkt. Die großen Eindrücke der Natur, die erheben, trösten und beglücken, hat Claude hierin noch nicht zu greifen gewußt. Damit geht zusammen, daß in diesen Landschaften noch nicht die einzelnen großen Motive enthalten sind, die auf den ersten Blick schlagen.

Eine andere Gruppe von Frühwerken steht unter deutlichem Einfluß von Elsheimer. Es sind dies zwei Bilder im Louvre, die kleine Landschaft im Oval und die Landschaft mit der Herde. Eng damit zusammen geht die Landschaft mit Diana und Actæon

1) Ozzola, der das Bild in L'Arte 1908 veröffentlichte, hielt den Bildabschnitt für die ursprüngliche Komposition, da ihm der Liber Veritatis nur aus Pattisens Katalog bekannt war.

L. V. 57. In allen drei Landschaften resultiert der idyllische Charakter aus der räumlichen Enge und Abgeschlossenheit und aus der Art der Verschmelzung von Staffage und Landschaft. Die sanften Schrägen der Hügellinien, die rundlich zusammengehaltenen Baumkronen konnte Claude nur bei Elsheimer sehen. Das wichtigste Erbe aber, das er bei Elsheimer angetreten hatte, war die Behandlung der Licht- und atmosphärischen Probleme. Aus innerer Notwendigkeit wandte Claude sich von der Wandmalerei ab, da sie ihm nicht die Handhabe bot, seine Augenerlebnisse, die eine neue Welt von Licht und Lichtbewegung erschlossen, auszudrücken. Der Beleuchtungswechsel nach den Tageszeiten, die verschwimmenden Fernen und feinen Nebelschleier, all das wird in Claudes gesamten Schaffen in einem spezifisch nordischen Geist vorgetragen. Aber Claude hat mit diesem Pfund zu wuchern verstanden. Das Problem der Mondscheinlandschaft hat Claude in Fortführung Elsheimerscher Gedanken zweimal behandelt, in der Versuchung des heil. Antonius (L. V. 32 im Prado) und in der Landschaft L. V. 59 zu einer Zeit, wo er in der Architektonisierung des Bildes, dem Festlegen der Bildränder durch parallel geführte Felswände oder Bäume schon Einflüsse der heroischen Landschaft in sich aufgenommen hatte. Dies Bild übermittelt durch die nicht mehr zu überbietende Gesetzmäßigkeit der Komposition und durch die Geschlossenheit der Form das Gefühl der Totalität. Das Hauptlicht, der Mond, sitzt genau in der Bildmitte. An beiden Ufern ein Lagerfeuer. Das Auge gleitet über das lichtspiegelnde Gewässer hin, um in der sich öffnenden Weite, die unter dem Monde liegt, zur Ruhe zu kommen.

Der eigentliche Grund, weshalb Claude zu den gleichen Bildformen wie Elsheimer gelangen mußte, liegt in dem übereinstimmenden Schaffensprozeß. Sandrart berichtet darüber mit aller wünschbaren Deutlichkeit, wie Claude ein Skizzieren nach der Natur nicht kannte, sondern „vor Tages bis in die Nacht im Felde lag“ damit er „die Tagröhre, Sonnenauf- und Niedergang neben den Abendstunden recht natürlich zu bilden erlernte. Und wann er eins oder das andere im Felde wohl betrachtet, temperirte er also bald seine

Farben danach, ließe damit nach Haus und wandte sie an sein vorhabendes Werk mit viel größerer Natürlichkeit als kein anderer vor ihm gethan“.¹⁾ Claude blieb also beim Schaffen auf den Vorrat seiner Erinnerungsbilder angewiesen. Er hatte zum „Nachmalen“, d. h. Malen aus dem Gedächtnis, eine sonderbare Fähigkeit, sagt Sandrart an anderer Stelle (I. Theils III. Buch, S. 71b). „Er saße solang darauf, bis herauskam, was seine reiche Gedächtnus aus der Natur und Leben gleichsam herausgesogen hatte.“ Ein Wandel hierin trat nun ein durch die Berührung mit Sandrart, der als Schüler des Naturalisten Honthorst unmittelbar nach der Natur zu malen gelernt hatte. Sandrart berichtet an drei Stellen, im Kapitel über das Landschaft-Malen, in Claudes und in seiner eigenen Lebensbeschreibung ausführlich über den Einfluß, den er auf Claude gewann, wie er ihn lehrte „die Natur abzuschreiben“. Sandrart kam im Sommer 1629 nach Rom, doch erwähnt er sein Zusammenarbeiten mit Claude in seiner eigenen Biographie erst nach der sizilianischen Reise, so daß die Freundschaft wohl erst 1631 geschlossen worden ist. In diesem Jahre nämlich wurde Sandrart von dem Marchese Giustiniani aufgenommen, der Künstlern von Ruf Räume seines Palastes zur Verfügung stellte.²⁾ Es ist wahrscheinlich, daß Sandrart erst dort mit Claude zusammentraf, der gleichzeitig im Palazzo Giustiniani wohnte (T. A. I. 3. 71b). Von Sandrart, der die abstrahierende Wirkung des Zeichnens erkannt hatte (vgl. im Kap. über das Landschaft-Malen), lernte Claude nach der Natur auf grundiertem Papier und auf Leinwand zu aquarellieren. Welche stilistischen Einflüsse Claude hierbei erfuhr, kann solange nicht festgestellt werden, als über die Landschaftskunst Sandrarts noch Unklarheit herrscht. In der Beschreibung der Sandrartschen Kunstkammer werden zwei Landschaften Sandrarts genannt: die Wasserfälle zu Tivoli und eine weitere Landschaft, „darin der große Wasserfall zu Tivoli nach

1) Teutsche Akademie II. Theils III. Buch, S. 31.

2) Vgl. Sponzel, Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet. Dresden 1896. S. 101.

dem Leben gemalt.“¹⁾ Diese Landschaften sind verschollen.²⁾ Auf der Reise nach Sizilien 1631 zeichnete Sandrart mehrere Ansichten, die ihn, soweit dies durch das trübe Medium des Stiches erkennbar ist, als märsigen Landschaftler erweisen.³⁾ Schon im Motiv wichen beide Künstler voneinander ab. „Aber gleich wie ich nur gesucht gute Felsen, Stämme, Bäume, Wasserfälle, Gebäude und Ruinen, die groß und zu Ausfüllung der Historien mir tauglich waren, also malte hingegen er nur in kleinem Format, was von dem zweyten Grund am weitesten gelegen, nach dem Horizont verlierend, gegen den Himmel auf, darinn er ein Meister war.“

Die große Masse der vorhandenen Zeichnungen läßt sich einteilen in Naturstudien, Bildentwürfe und Zeichnungen nach den Gemälden. Diese letzte Gruppe ist vereinigt im Liber Veritatis, das Claude nach Baldinucci anlegte, um sich gegen Nachahmungen zu schützen.⁴⁾ Auch Rubens fertigte genaue Zeichnungen nach seinen Gemälden an, um sie gelegentlich zu wiederholen oder Figuren daraus zu verwenden.⁵⁾ Claude muß diese Sammlung von Dokumenten, die zugleich Autorschutz und Musterbuch war, zwischen 1630 und 1640 angelegt haben, aber er verfuhr anfangs sorglos damit und trug wohl nur die Bilder ein, die ihm aus irgend einem Grunde, meist durch den ehrenvollen Auftrag, wichtig erschienen. So sind die ältesten datierbaren Zeichnungen darin die beiden für den Gesandten de Béthune 1629/30 gemalten Bilder. Je älter Claude wird, desto sorgfältiger werden seine Eintragungen. Beim zweiten Hundert Zeichnungen ist jedes Blatt genau datiert und mit Namensangabe des Auftraggebers versehen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Angaben Baldinuccis den Tat-

1) T. A. II. Theils, III. Buch, S. 88a.

2) Vgl. Kuttner, J. v. Sandrart als Künstler 1907, S. 14.

3) Drei dieser Blätter sind als Kupferstiche in Zeiller-Merians Itinerarium Italiae, Frankfurt a. M. 1640 erschienen.

4) Sammlung Duke of Devonshire in Chatsworth. Herausgegeben 1777 von John Boydell, Liber Veritatis. 200 Aquatinte von Richard Earlom. Earlom hat sämtliche Blätter des Skizzenbuches retuschiert, um sich die Arbeit des Stechens zu erleichtern.

5) Vgl. Oldenbourg, Rubens in Italien. Jahrb. d. preufs. Kstslgn. 1916, S. 278.

sachen entsprechen, da in vielen Fällen die Vorzeichnungen zu den im Skizzenbuch wiedergegebenen Gemälden vorhanden sind, die sich stilkritisch als Vorstufen erweisen lassen.¹⁾

Diese Vorzeichnungen und Bildentwürfe sind fundamental verschieden von den Naturzeichnungen, sie sind Entwicklungen solcher ersten Natureindrücke und Kombinationen von Erinnerungsbildern. Die volle Saftigkeit und überzeugende Unmittelbarkeit in den Naturstudien Claudes verschwindet oft in den Zeichnungen aus dem Gedächtnis. Bäume etwa, die aus der Erinnerung gezeichnet werden, verästen sich in rundlichen Gabelungen, ihr Laubwerk wird dünner, mehr auseinandergenommen, und die getrennten Kompartimente werden in satten Linienführungen umrandet. Aus der malerischen Begabung Claudes erklärt es sich, daß er die Vorstufen zu seinen Ölgemälden mit Pinsel und Wasserfarbe ausführte; den Bildgedanken eines vollendeten Gemäldes dagegen schrieb er mit der Feder hin. Niemals ist eine Naturskizze unmittelbar in ein Bild aufgenommen worden, niemals auch eine Addition verschiedener Skizzen versucht worden, sondern immer ist der Ausgang im Schaffen Claudes eine Totalidee. Das schließt

1) Dagegen Mark Patisson, Claude Lorrain, Paris 1884, S. 139, wo diese Nachzeichnungen als Bildentwürfe hingestellt werden. Ebenso noch Bouyer in Marcel, Histoire du paysage en France 1908, S. 128.

Dieser Irrtum stammt von Ph. de Chennevières, Archives de l'art français etc. Paris 1851—52, S. 439 ff. und wird seither in der französischen Literatur weitergeschleppt. Chennevières bezweifelt die Angaben Baldinuccis, weil der Liber Veritatis erst bei Gelegenheit der Bilder für den König von Spanien (L. V. 47—50) angelegt worden sei, die um 1648—1650 entstanden. Da nun auf der Rückseite der Zeichnung 158 steht: Au dy 26 febrare 1663 a questo mio libro si ritrovano cento e cinquante sette disigne di mano mio, so müßte Claude in anderthalb Jahrzehnten 157 Bilder gemalt haben. Es ist aber durch nichts bewiesen, daß es sich um die Bilder L. V. 47—50 handelt, denn auch auf L. V. 32 steht der Eintrag per il re di spagna und dies ist, wie sich stilkritisch erweisen läßt, ein frühes Bild um 1630. Das älteste Datum auf einer der Zeichnungen ist zwar 1648, aber es lassen sich doch Bilder wie L. V. 9 u. 10 *faid pour Monsig^r l'ambassadeur de france mons^rde Betune a Roma* durch den römischen Aufenthalt Balthuses auf 1629/30 datieren.

Auf 185 v: *Juy finij ce present livre ce iourduy 25 mois de mars 1673 Roma.* Für die Richtigkeit der Angabe Baldinuccis zeugt auch die Notiz auf der Rückseite der ersten Zeichnung des L. V.: *Au di 10 dagouto 1677 ce présent livre Apartien à moy que ie fait durant ma vie. Claudio Gillée dit le Lorane A Roma le 23 avril 1680.*

nicht aus, daß die Bildidee sich in einigen Fällen um Baumstudien kristallisierte. Es gibt Blätter mit Baumgruppen in Kohlezeichnung, die später mit Bister überwaschen sind und dann mit Staffage, Seitenkulissen und Rückschiebern versehen worden sind. In einem andern Fall, der Landschaft mit Johannes dem Täufer L. V. 97 in Corsham House ist der Grund, warum sich das Bild enger an die Naturzeichnung hält, in dem seltenen Motiv einer Flußlandschaft zu suchen. Der Natureindruck hierzu, ein breites Gewässer, das kleine baumreiche Inseln umfließt, ist in einer Skizze in Turin, Palazzo Reale, flüchtig mit Feder und Tusche hingeworfen (Taf. XXIII). Aber auch hier denkt Claude vom Bildganzen aus, und die völlige Umgestaltung des Vordergrundes mit der Baumgruppe erklärt sich daraus, daß die Dunkelheit dieser Bildhälfte der Helligkeit der andern Hälfte antworten soll. Auf die Rückseite der Zeichnung zur Mühle (Samml. Seymour Haden) schrieb Claude: *dessine et pancé du tableau du Prince Panfille*. Unter dieser *pensée* Claudes ist die gestaltete Bildidee zu verstehen.¹⁾ Mehrere in Zeichnungen erhaltene Entwicklungsstufen eines Gemäldes trifft man nicht an.

Die Gestaltung der Bildidee bedeutet für Claude schon zwischen 1630 und 1640 eine Tektonisierung des überquellenden Reichtums an Formvorstellungen, über die er verfügte. Er ringt sich los von der Raumkomposition in Schräglinien, wie sie Elsheimer anwandte, und überwindet die wie zufällig wirkende Unentschiedenheit im Aufbau bei Tassi und Brill. Er tektonisiert von den Bildrändern aus und läßt die Grundrichtungen immer wieder im Bilde durchklingen. Die Einführung von Architekturen in die Landschaft, die die abschließende Linie des Bildrandes verstärken, aber auch die Wahl hochstämmiger Bäume sind Mittel

1) Bei Bouhours, *la manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* 1685, worin der französische Klassizismus der Richtung auf das Natürliche gewichen ist, wird *pensée* im Sinne von Einfall gebraucht. Ebenso erklärt Félibien, *des principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture et des autres arts qui en dépendent* 1686, Zeichnung in dem engeren Sinne von Entwurf, Skizze als sicheres Abbild von Einfällen, „*image visible des pensées de l'esprit*“. Vgl. H. v. Stein, *Entstehung der neueren Ästhetik*. Stuttgart 1886. S. 74 u. 90.

hierzu. Dafs Claude in dieser Art, eine Landschaft gesetzmässig aufzubauen und in Raumzonen anzuordnen, tiefgehenden Einflufs von Poussin erfuhr, unterliegt keinem Zweifel. Zwar hat Poussin vor dem Jahre 1648 keine reine Landschaft gemalt, aber seine Landschaftszeichnungen reichen weit zurück. Auch berichtet Sandrart einmal, wie er mit Poussin und Claude Lorrain auf Tivoli geritten sei, Landschaften nach dem Leben zu malen und zu zeichnen (T. A. II, III, 311 im Leben des Peter von Laer). Eine Flusslandschaft im Prado (Taf. XXIV), die um 1630 entstanden sein wird, enthält schon die Elemente dieser Stilkunst, wirkt aber noch unfest im Aufbau.¹⁾ Baumgruppen und Architektur sind Träger der Tiefenvorstellung, entbehren aber noch der sicheren Schichtung, die das Auge mühelos gleiten läfst. Säulen und Gebälk sind plump und lassen noch nichts von jener heiteren Festlichkeit ahnen, die der reife Claude seinen Architekturen mitzuteilen wufste. Der luminose Grundcharakter weist dem Bilde die Stellung an. Wie die leuchtende Atmosphäre alles mit Lichtstoff durchtränkt, wie die Feinheit der Lichtgänge überzeugt und wie daraus die Stimmung einer von warmer Luft erfüllter Landschaft hervorgeht, die vor der Dämmerung steht: das ist der neue Pulsschlag.

Auch der grofse Claude hat eine Landschaft mit einem Blick flufsaufwärts gemalt, die sich zum Vergleich anbietet. Es ist die Mühle in der Galerie Doria zu Rom (L. V. 113) die 1647 entstand.²⁾ Alle Bildmittel sind gegen früher gesteigert worden (Taf. XXV). In mächtigem Anlauf geht es hinab zum Ufer. Ehe noch das Wasser erreicht wird, ist schon so viel Raum durchmessen wie auf dem früheren Bilde etwa bis zur vorspringenden Landzunge und dem Kahn, der in gleicher Tiefe gleitet. Durch diesen hohen

1) L. V. 85. Der Baum rechts ist auf dem Gemälde voller, so dafs das Laub des unteren Astes die Hügellinie darunter überschneidet. Die Radierung von 1636 (Robert-Dumesnil 8) ist verwandt im Aufbau, aber doch schon reifer, da die Bedeutung der Baumgruppe als Zentralmotiv klarer herausgearbeitet ist.

2) Zeichnung dazu mit anderer Staffage, Jäger, datiert 1647, Sammlung Seymour Haden, London. Eine Replik mit der gleichen Staffage, Isaaks Hochzeit mit Rebekka bez. und dat. 1648 in der Nat. Gal. London, Nr. 12.

Standpunkt gewinnt Claude ähnlich wie beim Apollotempel auf Delos und der gleichfalls dieser Zeit entstammenden gebirgigen Landschaft L. V. 89 die Möglichkeit, in klarer Einteilung Fluslauf und Land bis in die fernste Ferne zu schichten. Die Horizontale bildet den Grundton dieses Bildes, die Linie der Ruhe und des Friedens. In wechselnd hellen und dunklen Streifen wird die Tiefenrhythmik durchgeführt, für die der Wasserfall etwa den Angelpunkt bedeutet. Als Gegenstimmen antworten die prachtvollen Bäume, die die andere Urrichtung innehalten und die Kräfteverteilung harmonisch ausbalanzieren. Die Ausdruckskraft aller Bildelemente ist gestiegen. Die Bäume scheinen einer ganz anderen Gegend zu entstammen. In den Linienführungen des Gezweiges und in den Umrandungen der Laubmassen und Laubbüschel spricht ein anderer Geist. Eine reifere Kraft ist in den Gewächsen, ein erstarktes Selbstgefühl und eine neue Würde.

Was wir künstlerische Entwicklung nennen, ist nichts anderes als die Zweckmäßigkeit, die die seelischen Kräfte in der bestimmten Absicht eines Wertzuwachses vorwärtstreibt, wobei es gleichgültig bleibt, ob die aufsteigende Richtung nun etwa nach dem Ideal der Großräumigkeit, der Tektonisierung oder der tonalen Verfeinerung weist. Bei Claude geht die Entwicklung darauf, alle Einzelmotive in der Landschaft einem einzigen Motiv unterzuordnen, immer tiefer und planreicher das Land nach der Ferne hin zu entrollen und schliesslich das Bild mit immer einheitlicherer Beleuchtung zu durchglühen. Ein großes, durchschlagendes Motiv zu wählen hat er am klarsten bei Carracci und seinen Nachfolgern kennen gelernt. Auf Violas Gemälde Merkur und Apollo (Taf. XXVIII, 2) ist das Zentralmotiv der mächtigen Steineiche in ihrem leichtgeschwungenen Aufwärts die strenge Melodie des Bildes überhaupt. Die Laubkrone hat gerade dies Maß von Luftraum um sich herum nötig, um nicht eingengt und um nicht haltlos zu sein. Richtung und Gegenrichtung werden dort, wo sie am reinsten erscheinen, auch am schärfsten kontrastiert. Dort, wo der Stamm sich vertikal dem Boden entringt, steht die horizontale Masse der Rinder. Die Folge der zehn Landschaftsfresken Domenichinos und

Violas wurde 1647 von Dominique Barrière gestochen, wodurch Claude und auch Poussin auf sie aufmerksam gemacht scheinen. Claude aber hat in einem Bilde (L. V. 92) der Galerie Doria die Kraft der Landschaft Violas noch überbieten können (Taf. XXIX, 1). Er rückt die Steineiche zur Seite und gewinnt dadurch, daß ihre ragende Dunkelheit zusammen mit der lagernden Dunkelheit der Brücke auf alle Ferne hin sichtbar gemacht wird. Er drückt den Horizont hinunter und erhöht dadurch die Macht der Laubmassen. Der Höhepunkt von Claudes Schaffen liegt um 1650. Bis dahin ist Claude zu einer inneren Gröfse herangereift, die seine Landschaften zum Ausdruck einer sakralen Stimmung werden lassen.¹⁾ Zeugnis davon geben unter anderem einige für den König Philipp von Spanien gemalte Landschaften im Hochformat. Die Tiberlandschaft darunter mit Tobias und dem Engel im Prado (L. V. 50) setzt die in dem Bilde der Galerie Doria eingeschlagene Richtung fort und bringt sie zur höchsten Reife (Taf. XXX). Das Bild ist aufgebaut auf dem Kontrastmotiv der fernhinruhenden Campagna und des ragenden Baumes am rechten Bildrand. Eine Pinie von majestätischem Wuchs wölbt ihre Krone im oberen Bildabschluss weit über die Mitte des Bildes. So wird der ins Unendliche hinströmende Fernblick fest gerahmt: ein heroisiertes Idyll.

Um zu ermessen, was Claude seiner Zeit bedeutete, braucht man sich nur unter den Zeitgenossen umzuschauen, die unmittelbar vor oder neben ihm malten. Auch Albani hat die große Natur gesucht, aber über den Landschaftsstil des Annibale Carracci, bei dem er in Rom gearbeitet hatte, ist er nicht hinausgewachsen. Seine Landschaft mit Bacchus und Ariadne in Karlsruhe ist mit Empfindung für die Gröfse solcher Natur aufgebaut (Taf. XXVII). Schwerfällig winden sich zwei mächtige Bäume mit tiefschattigem Blätterdach empor. Wie ein breites Relief lagert sich die Gesell-

1) „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen wußte, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.“ Goethe zu Eckermann 10. April 1820.

schaft des Bacchus mit Ariadne. Und diese Linie der Ruhe wird aufgenommen von Staffage und Architektur im Mittelgrund und den Motiven des fernen Horizontes. Es sind also die Elemente vorhanden, die die Tektonik der heroischen Landschaft ausmachen. Ein Blick auf Claudes Apolloheiligtum auf Delos (L. V. 119 Rom, Galerie Doria) (Taf. XXVI) aber zeigt, daß hier die Empfindung einer neuen Menschheit gestaltet hat.¹⁾ Wie beengend wirkt doch der Aufbau bei Albani, wie konservativ sein bildnerischer Geist, wie voll und schwer bepackt ist die Bildfläche! Ein horror vacui hat hier die Hand im Spiele gehabt, so daß nicht viel von Luft-raum zu sehen ist. Claude rechnet mit verwandten Bildmitteln, aber er rechnet kühner. Er schiebt die mittlere Baumgruppe tief in den Bildraum. Es sind stolzere, höhere Stammsäulen und mächtiger gewölbte Laubkuppeln und doch stoßen sie nicht an den oberen Bildrand. Wie viel weniger Schwungkraft ist in den starren Laubfächern des Albani! Die Bäume allein, wie sie über der weitgelagerten Ebene stehen, sind das Motiv des Bildes. Die Wanderung zum Opferfest, die dem Bilde den Namen gab, ordnet sich unter. Lichtumflossen ragt der Zentralbau des Apollotempels, einer der reifsten Architekturgedanken Claudes. Bau und Baum sind von der gleichen Welle großen Naturgefühls emporgetragen. Nicht Horizontales und Vertikales als Flächenausmaße, sondern Aufstrebendes und Gelagertes als Raumausdeutung ist der formale Inhalt. Die Luft liegt wie eine goldblasse Lasur in der Schale des Himmels. Der Horizont dehnt sich zu unendlich ahnungsvoller Weite, und die Verbindung von Himmel und Erde verschwimmt zu jener geheimnisvollen Schönheit verschleierte Lichtes, die schon Lionardo im Traktat der Malerei rühmte. Die beiden Bilder Claudes und Albanis müssen ungefähr gleichzeitig, um 1650 entstanden sein. Aber Albani steht rückwärts gewandt, Claude vorwärts

1) Die Zeichnung dazu (Drawings by Claude etc. Collection Heseltine, London 1901, Nr. 28) gibt die Baumgruppe noch nicht als Zentralmotiv, vielmehr eine linke freiräumliche und eine rechte mit Baumgruppe und Architektur belastete Bildhälfte. Im Bild hat dann der Ausgleich stattgefunden: der Baum links am Bildrande wird hochgeführt, die Baumgruppe rückt in die Mitte. Die Palme verschwindet, wodurch der Tempel ringsum frei sichtbar wird.

gewandt. Das wird noch deutlicher in der farbigen Haltung der beiden Landschaften. Über die tiefen, schweren, gesättigten Farben von dickflüssig zähem Auftrag ist Albani nicht hinausgekommen. Das Bild erhält durch lebhaftere Lokaltöne in der Kleidung der vorn lagernden Gesellschaft eine aufdringliche Buntheit. Auch Claude ist um 1650 stark farbig, doch von einer Einheit des Kolorites, daß sich die Farbflecken der Staffage dem Gesamten unterordnen. Auch dies Kolorit hat klassische Haltung. Es zieht die gestuften Töne in den kleinen Farbflächen der Figuren zu reinen Lokalfarben zusammen. Der mildere Charakter des Dreiklangs Rot-Gelb-Blau gehört notwendig zu der Gesamtstimmung der Bilder. Albani ist in die Zeitlichkeit seines Jahrhunderts zurückgesunken, Claude aber ist von solcher Idealität erfüllt, daß er die Jahrhunderte überdauert.

Mit dem Jahre 1650 hat Claude die Höhe seiner Kunst erreicht. Es ist die Zeit des vollendeten Raumstils. Auf die Nahraumkomposition der ersten Zeit, die bis in die Mitte der dreißiger Jahre reicht, folgt diese Stilstufe der Raumerweiterung und Raumklärung, die zwischen 1640—1650 alle frühere Enge durchlöst und zu immer größerer Freiheit in der Tiefenentwicklung führt. In ununterbrochener Folge wird der Einheitsraum entfaltet, bis in der Ferne die schwebenden Dunstschleier alle Formen verhüllen. Um 1660 setzt mit dem Altersstil eine neue Raumgestaltung ein, neben der sich allerdings die bisherige Raumform weiter erhält. Der Raum bricht darin nach schmaler Zone sozusagen ab, um dann aus der Tiefe aufsteigend allmählich gegen den Horizont zu vergehen. Die Küstenlandschaft mit Akis und Galathea 1637 in Dresden läßt diesen neuen Raumbau noch kaum fühlbar werden, denn das scharfe Absetzen des Vordergrundes wird durch den Küstenstreifen bedingt. Auf der Landschaft „Verfall des römischen Reiches“ 1661 in London beim Herzog von Westminster ist die Gegensatzwirkung des Vordergrundes auch motivisch bedeutsam. vorn ist das wirkliche Leben, fern aus dem Grunde taucht die in Nebel verschleierte Welt verklungener Herrlichkeit auf. Gegen Ende des Jahrzehnts geben Hagars Verstoßung 1668 in München

und die Landschaft mit der Nymphe Egeria 1669 in Neapel (Taf. XXX) die reinsten Prägungen dieses terrassenförmigen, bildrandparallelen Vordergrundes. Die Welt greifbarer Wirklichkeit im vorderen Nahraum und die Welt verfließender Unendlichkeit im tieferliegenden Fernraum, das ist eine Auffassung, die abbiegt von dem romanischen, geschichtet klaren Raum und sich irgendwie dem germanischen Raumideal annähert. Auch die farbige Haltung wandelt sich an der Schwelle des Greisenalters, die Bilder erhalten einen kühlen, silbergrauen Gesamtton.

Claudes historische Bedeutung besteht darin, daß er zuerst die Landschaft im modernen Sinne erfaßt hat. Er zuerst hat räumliche Unendlichkeit mit der gesammelten Ausdruckskraft eines Motivs zu verbinden gewußt. Der Inhalt seiner Bilder ist immer nur der weit sich dehnende Raum mit verschwebendem Horizont. In heiligem Schweigen ruht die Natur. Wunderschöne Bäume steigen darin auf, die frei von jedem Zwang sich ausleben und ihre Glieder selig in die Luft strecken. Auch die Architekturen entbehren aller Wucht und Schwere, als ob sie nicht von Menschenhand gemacht wären. Goethe sprach von den Feenhaft-Architektonischen bei Claude. Eine innere Verwandtschaft verbindet die Säulen mit den Bäumen, auch sie haben eine naturhafte Existenz. Es ist keine himmelstürmende Gewalt in diesen Bäumen und Bauten, aber in der Kraft ihres Emporgehens liegt ein Gefühlssymbol für die Kraft des Sichsehns. Die Bäume vor allem werden Träger dieses Ausdrucks, der nicht hier und da im Bildganzen verstreut, sondern auf einen Punkt zusammengezogen wird, der wie ein Feuerblick auf die Seele des Menschen brennt. Die Grenze der Kunst Claudes liegt darin, daß bei aller Feinheit und Abwechslung der Melodienführung im Grunde doch immer nur ein Thema herauszuhören ist. Wie ungleich reicher und mannigfaltiger hat Poussin mit seiner Kontrapunktik vegetabilischer und architektonischer Elemente zu schalten gewußt! Das nackte kompositionelle Gerüst Claudes beschränkt sich meist auf eins dieser Schemata: entweder dunkle Baumgruppen im Zentrum und ein lichtreicher Horizont, oder eine weite Ebene, gerahmt vom

Dunkel der Laubmassen und Architekturen. Was die Landschaften aber zum Leben bringt, ist die Stimmung dieser lichtreichen Ebenen, die sich im Silber der Ferne verzehren. Und die Stimmung der Landschaften Claudes ist die der großen römischen Natur selber. Man muß ihnen die Stille der Seele entgegentragen, um der Beruhigung und Beglückung teilhaftig zu werden, die ihnen entströmt.

3. NICOLAS POUSSIN 1594—1665.

Poussin ist einnehmend bei dem ersten Anblick, so wie die Größe des Meeres uns auffällt, wenn man es lange nicht gesehen hat. (Goethe.)

Ein ursprüngliches, mächtiges Gefühl für die Einfachheit der Natur durchzieht die Landschaften Poussins und gibt ihnen das Gepräge. Die Errungenschaften der Vorgänger sind darin zusammengefaßt, die Formen sind mit neuer innerer Naturhaftigkeit erfüllt worden: das ist ihre historische Bedeutung; die Idee der heroischen Landschaft ist darin am reinsten zum Ausdruck gekommen: das ist ihre klassische Bedeutung. Die heroische Landschaft, seit fast einem halben Jahrhundert vorbereitet, erhielt durch Poussin Vollendung und Weihe. Poussin besaß ungleich feinere Organe für die Erfassung der Natur in ihrem großen Ganzen und ihn erfüllte ein ungleich intensiveres Streben nach rein künstlerischer tektonischer Klarheit als seine Vorgänger.

Es ist nicht nur die Natur im allgemeinen, die Poussin gestaltete, auch nicht die italienische Natur schlechthin, sondern im besonderen Sinne die römische Natur. Das zu verkennen, wie es neuerdings selbst von Poussinbiographen geschehen ist,¹⁾ heißt den lebendigen Urquell seiner Kraft verschütten. Vielmehr gebührt Poussin der Ruhmestitel des Entdeckers der römischen Campagna. Die gleichmütige Klarheit der Gegend um Rom ist in Poussins Landschaften enthalten. Poussin malt in Rom die spezifisch römische Landschaft, aber diese nationale Landschaft erhält durch ihn ihren

1) So behauptet Grautoff, es sei gleichgültig, ob die Motive aus Italien oder Frankreich stammten. N. Poussin I, 243.

weltbürgerlichen Charakter in der Kunst. Dieses Weltbürgertum Poussins und auch Claude Lorrains ist an die Idee der einzigartigen Bedeutung des klassischen Bodens gebunden. Aber dies ist nur die Quelle Eunoia, aus der die Seelen auf dem Wege trinken müssen, die wahrhaft ins Elysium gelangen sollen. Es ist die Voraussetzung und nicht das Ziel, denn in der Gestaltung dieser Landschaft zeigt sich Poussin vielmehr immer klarer geläutert zu großmenschlichem Fühlen überhaupt, das eine gewaltige Sprache darin spricht, nicht anders wie die Humanität Goethes, die doch auch aus dem vertrauten Umgang mit der Antike, mit der klassischen Landschaft entsprang. Und wie Goethe muß Poussin empfunden haben, daß diese Gegend wahrhaft dazu angetan sei, jeden Morgen Nahrung der Großheit aus ihr zu saugen. Poussin ist insofern der wahrste Vertreter der idealen Landschaft, als er sich diesen „weckenden“ Gegenden (W. v. Humboldt) durch immerwährende Aneignung genähert hatte in einer Weise, daß er das sichere Gefühl ihrer Unerschöpflichkeit besaß. Bellori berichtet von dem Lernhunger Poussins, der ihn herumjagte, fern von den andern in den verschwiegenen Gärten Roms zu zeichnen, und Sandrart erzählt von Morgenritten, die er gemeinsam mit Poussin und Claude unternahm, um in der Campagna zu zeichnen. Gewiß, erst diese bestimmte römische Landschaft gab Poussin den Bildstoff. Aber diese Zeichnungen, so sehr sie auch die Stimmung des Landes atmen, waren für Poussin doch nicht mehr als ein Material zur Bearbeitung: die Lebendigkeit des Natureindrucks mußte erst in die reinste Gesetzmäßigkeit der Kunst umgewandelt werden. Es ist dann bei Poussin auch nicht mehr ein gewöhnliches Abbild dieser Landschaft, sondern die ihm vorschwebende Idee der Landschaft hat Poussin konkret gestaltet, wie er selbst davon sprach, daß er in seinen Werken Ideen verkörpern wolle.¹⁾ Es ist die Idee einer Landschaft, die nicht nur möglicher

1) Fraenger, Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray, Heidelberg 1917 S. 33 meint, dieser Gedanke, die *idea delle cose incorporee*, von der platonischen Ideenlehre hergeleitet, sei Gemeingut der Theoretiker und bedeute in dem Munde des Malers nicht mehr als eine zeitübliche ideologische Deklamation, doch scheint mir hier eine tiefere erkenntnistheoretische Einsicht Poussins vorzuliegen.

Schauplatz großer Begebenheiten, sondern selbst ein großes Schauspiel ist. Poussin will die Landschaft idealisieren. Wie flach ist die Auffassung, die ihm unterstellt, er wolle die Natur verbessern! Vielmehr ließe er die Idee der schönen Natur, die in der Prägung der römischen Landschaft enthalten ist, im Landschaftsbild Gestalt gewinnen. Weshalb erscheint uns nun solche Landschaftsdarstellung als die ideal schöne? Weil sie von jeder Zufallsbildung und individuellen Sonderart absieht, dafür aber die in der Natur vorhandenen Formabsichten vollendet zeigt: was lagern will, lagert in glücklicher Ruhe, was ragen will, ragt in sieghaftem Stolz, was sich dehnen will, dehnt sich in wohliger Fülle, und was sich weiten will, weitet sich in ungehemmtem Flusse. Alle Stufen der Formbildung sind in dieser Landschaft jeweils auf eine typische abgezogen, so daß einzig die Gattung herrscht, die nun als reinste Verkörperung der Idee sich uns allen aufzwingt, die wir mit gleicher leiblicher Organisation der Natur gegenüberstehen. Sie ist schön durch ihre überindividuelle typische Gestalt, die das innere Entwicklungsgesetz der Erscheinungen implicite enthält. Wie es Poussin in der Gestaltung seiner Figuren gelang, aus den tausendfachen Erscheinungen, die ihn umdrängten, die erhöhten Bildungen seiner Kunst zu schaffen, so löst er auch das Problem der Form, das die Landschaft ihm stellte. Der ins Zeitlose geweitete Charakter ihrer Formung durch Poussin erschöpft sich nicht leicht, und man meint, daß sich ein solches Landschaftsbild wieder zu einer Fülle der Erscheinungen auseinanderfalten lassen müsse.

Alles was Poussin über die römische Landschaft zu sagen hatte, ist enthalten in der Tiberlandschaft in Berlin (Taf. XIX). Poussin hat den ernsten Charakter der römischen Campagna in so große Formen zu fassen gewußt, daß sie durch die Jahrhunderte Geltung behalten haben. Poussin, „der Klassizist“, ist hier nicht nur der kühne Neuerer, der ein unbekanntes Stoffgebiet erschloß, nein, er bewies auch die ursprüngliche Kraft, das Bild über das bloße Abbild zu erhöhen. Niemand hat vor ihm diese Gegend bei Aqua Acetosa gemalt. Dem Aufbau liegt das schlichte Motiv des sich windenden Flusses zugrunde, der mit ölglattem gelben Wasser dahinschleicht.

Dafs trotzdem die ganze Wucht der Campagna herauströnt, wäre ohne die große Gesinnung des Künstlers nicht möglich gewesen. Wie Sokrates im Gastmahl des Platon sagte, nur wer Tragödien schreibe, könne auch eine Komödie verfassen, so wufste umgekehrt auch nur der selbe Poussin, der die laute Aufgeregtheit des Schlachtgetümmels und die orgiastische Ausgelassenheit der Bacchanalien malte, die weltgeschichtliche Stille dieser heroischen Gegend zu bannen. Als formalen Grundakkord nahm Poussin dazu die durch Wiederholung schwer und nachdrücklich gemachte Wage-rechte. Ein gleichmäßig breiter Streifen von geometrischer Einfachheit, der nichts über die Horizontale hinausläßt, begrenzt in reiner Parallelität den vorderen Bildrand. Und dies Motiv der Horizontale durchklingt das Bild mit feierlicher Ruhe, wozu dann in Ruine und Baum des Mittelgrundes einige Vertikalen treten, die die reine Harmonie vervollständigen. Und nun hat Poussin diese Stimmung der Landschaft in Beziehung gesetzt zu einer Gruppe, die der weihevollen Stille der Landschaft wie einer notwendigen Ergänzung bedarf. Andere Maler der Zeit lassen Vagabunden am Ufer lungern. Poussin aber griff nach dem Höchsten und Bedeutsamsten und schlug auch diesen Akkord rein: Gott selber hat seinen Engel herunter gesandt, der dem Evangelisten Matthäus die Worte des Evangeliums eingibt. So wirkt diese Gruppe, die für die Farb-rechnung des Bildes in ihrem leuchtenden Gelb, Blau und Weiß die wichtigsten Faktoren enthält, auch wie eine Erklärung für die erhabene Stille: die Natur schweigt vor der Ewigkeit.

* * *

Kein Landschaftsmaler verdankt alles der Natur allein, immer bleibt auch hier der Mensch dem Menschen verpflichtet. Erst das Studium Tizians hat den Landschaftler Poussin zum Sprechen gebracht. Nicht dafs Poussin Tizian nachgeahmt hätte — zu tief grub er die Spur der eigenen Bahn —, aber es war die mächtigste Anregung, die er erfuhr, so dafs gleichsam der Anblick der Tizianschen Landschaften die reinen Vorstellungen vom Grunde seiner Seele aufschweben liefs, die dort noch unerlöst gelegen

hatten. Anfangs steht das Figurenbild im Zentrum seiner Kunst. Kulissenartig wird der Raum nur durch den Zusammenschluß eines Vordergrundes mit einem Hintergrund zusammengestückt. Werke zwischen 1625 und 1630 zeigen diese Addition zweier Pläne.¹⁾ Eine dumpfe Befangenheit in den Baummassen hat sich noch nicht gelöst, ihre Umrisse wogen ineinander; gelenkigere Formen müssen sich erst herausbilden. In der Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria (Gr. 35) um 1635 hat die Landschaft eine Bedeutsamkeit erreicht, daß sie die geistige Haltung bestimmt. Sicher ist hier die Nähe Claude Lorrains zu spüren, an dessen Landschaft mit dem flötenden Hirten (L. V. 15) zu denken ist. Der mächtig ausgreifende Baum legt sich wie eine dunkle Wolke ins Bild hinein. Dem unteren Bogen der Baum-silhouette parallel läuft die Verbindung, die von der Nymphe zum König führt. Leise schwingende Kurven bestimmen den elegischen Grundton des Bildes. Wie der Baum eine in sich geschlossene Erscheinung ist, bleiben auch die Figuren in sich gebunden. Keine laute Geste fährt aus. In andachtvoller Scheu bricht Numa den Zweig. Nach Art des jungen Claude sucht Poussin mit Schräglinien in die Tiefe zu bauen, aber noch immer fehlt ein klar entwickelter Mittelgrund. Auch die Lichtgänge bleiben sprunghaft, doch überrieseln sie die Landschaft in Streifen, die das Auge in die Tiefe leiten.²⁾ Aber der Geist des reifen Tizian hat nun Poussin überschattet: die Menschen haben eine vegetative Selbstverständlichkeit und die Bäume eine individuelle Freiheit, daß beide Wert und Würde der Erde, mit der sie gleichmäßig verwachsen sind, bestimmen. Es ist die letzte Stufe vor dem Eingang in die heroische Landschaft. Gegen 1640 gewinnt die Landschaft Poussins ihre charakteristischen Züge: offen und klar, eine leichte Melancholie darin wie im Verschweben. In der schönen Allegorie *Et in Arcadia ego* (Gr. 74) prägt sich zuerst der neue Geist

1) Vgl. etwa Parnass Grautoff S, Aussetzung Moses Gr. 18, Beweiung Christo Gr. 20, Schlafende Venus Gr. 23 und 24, Bacchanal Gr. 25.

2) Über das Licht als Kompositionsfaktor in die Bildgestaltung vgl. Grautoff N. Poussin I, 102.

aus.¹⁾ Hier ist die Landschaft nicht beliebiger Hintergrund, sondern in geistig inhaltlicher Beziehung das höhere Allgemeine, ohne das die Figuren sinnlos wären, sie ist ja Arkadien. Formal aber rollt sie klar in die Tiefe bis an den Fuß des Berges. Die Bäume haben das unbestimmt Wogende weicher Laubbüschel verloren, sind nicht mehr Baumschlag schlechthin, sondern Lorbeeren, klar und bestimmt in der Form, aus der gleichen Geisteshaltung gesehen, die aus den Lorbeerbäumen Goethes zu uns spricht. Es ist als ob Poussin von nun an das Typische der Vegetation Italiens überhaupt habe geben wollen, denn das sind die Bäume mit wetterharten, blanken Blättern.

Von Anfang an arbeitet die Gestaltungskraft Poussins auf zwei Gebieten: Kampfszenen, deren starke dynamische Bewegung allmählich gemäsigt wird und mythologische Motive, deren bacchische Lust sich stillt. Das sind die beiden Wurzeln für das Heroische, die heroisierte Historie und die heroische Landschaft. Poussin führt darin die spezifisch romanische Linie der idealen Landschaftsmalerei zur Vollendung, einmal indem er das Werk Domenichinos fortsetzt, dem zuerst der Sinn dafür aufgegangen war, daß die Formen der Landschaft menschliches Geschehen, seiner idyllischen oder heroischen Haltung nach, umklingen müssen. Aber Domenichinos dekorativer Stil läßt nicht das sichere Gefühl einer in sich ruhenden Welt aufkommen, in der Natur und Architektur eine neue Verbindung eingegangen sind. Es fehlt der eigentlich belebende Hauch, der um die Dinge wittert. Poussin griff auf Annibale Carraccis und Violas Landschaftskunst zurück, also die Meister, die wie er selbst ihren Landschaftssinn an der schichtenden Raumkunst des Tizian erzogen hatten, der die Landschaft mit Jupiter und Antiope schuf. In Violas Fresken fand Poussin eine herbe Großheit, die sich in Silhouettenbedeutsamkeit

1) In der Poussinliteratur fehlt ein Hinweis darauf, daß von dieser Allegorie außer der Version in London, Devonshire House Gr. 43 noch eine dritte Fassung vorhanden war, die Dubos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* I, 53 (1719) ausführlich beschreibt. Um ein Grabmal mit der Liegefigur eines Mädchens standen zwei Burschen und zwei blumenbekränzte junge Mädchen.

erschöpfte, aber er verstand es, auch aus diesem unfruchtbaren Fels Wasser zu schlagen. Bei Carracci aber sah er die aus tiefem Natursinn und reichem Lebensgefühl hervorgegangene Formung der Landschaft, die die Klarheit bis zur Strenge trieb, die von Architekturen so gern Gebrauch machte, weil ihr bildrandparalleler, geometrisch klarer Aufbau, den Eindruck der Reliefschichten des Raumbaus erzwang. Nun mag man an Carraccis Landschaft mit den Villen am Fluß im Louvre denken, um zu sehen, was in Poussin zündete. Um wieviel reicher wird das Bildgefüge, um wieviel freier und weiter dehnt sich der luftefüllte Raum! Bestimmend wird die einfache Wucht der Massenanordnung und die schwungvolle Tiefe des Raumes, aber wie sind diese Massen belebt und mit einem Reichtum von Motiven in aktive Spannung gebracht, und wie wird dieser Raum durch Licht und Farbe zum unmittelbaren Erlebnis! Die Landschaft mit der Auffindung der Asche des Phokion 1648 (Taf. XX) läßt zuseiten ruhig dunkle Baummassen ragen, in der Tiefe die lichte Stadt lagern. In schlichtester Form rechtwinkliger Schiebung sind die Bauten zusammengeordnet, aber es gibt nicht ein Motiv, was nicht auf das andere Rücksicht nähme, ja, es in seiner Wirkung nicht höbe. Die Tempelfront der Mitte schließlichs fordert den hochgetürmten Fels des schließenden Grundes. Aber all das ist nicht aus schmalen Kulissen zusammengebaut, sondern voller Raumplastik. Ein tiefer Atem füllt den einheitlichen Raum, der nur wieder durch Bau und Baum gegliedert wird und seinen gleichmäßigen Rhythmus durch die Lichtführung erhält. Wie die Wellen des Meeres folgen sich dunkle und helle parallele Schichten in die Tiefe des Raumes. Das kantenscharfe Licht bringt in die Bestimmtheit aller Dinge fast metallischen Klang. Erst 1648 wird diese Festigung in Poussins Landschaftsstil greifbar. Dem gleichen Jahr entstammen noch die Landschaft mit der Bergung des Phokion, seit 1921 im Louvre, die Landschaft mit Diogenes und die Landschaft mit dem großen Weg. Bilder von kristallinisch klarer und gesetzmäßig gebauter Form.

Das Wesen all dieser Landschaften besteht darin, daß sie eine Form idealer Notwendigkeit gefunden haben. Ihre Naturfülle

ist zwiefach durch den Filter künstlerischen Intellekts hindurchgetrieben worden, einmal bei der Wandlung der Naturform in die Kunstform der Zeichnung und dann bei der Entstofflichung der Zeichnung in die vergeistigtere Form des Bildes. *Le simple aspect est une opération naturelle, et ce que je nomme le prospect est une office de raison*, schrieb Poussin 1641 an Sublet des Noyers. Die Fügung aller Form behält bis ins letzte ihre Durchsichtigkeit. Der Augenpunkt liegt immer genau in der Bildmitte. Der Raum ist in Parallelschichten tiefenwärts geordnet, und die Lichtführung dient allein seiner Klarlegung. Alle Formbegrenzungen bleiben bestimmt, lösen sich niemals im Atmosphärischen auf. Die Aufgabe der Farbe ist es, die unvergängliche Festigkeit aller Form dem Auge erkennbar zu machen. Auch der Hintergrund verschimmt nicht im Wesenlosen, sondern, wie tief er auch sei, er bleibt gegenwärtig als körperhafte Tiefengrenze des Raumes. Anfänglich nur herangeschoben an die Raumschicht der Geschehnisse erhebt sich der Landschaftsraum aus solcher Unterordnung bald zur Gleichberechtigung. Aus der strengeren Gesetzmäßigkeit im Figurenaufbau ist Poussin zuerst die Notwendigkeit aufgegangen, auch den Raum gesetzmäßig zu gestalten. In der Auffindung Mosis 1638 (Gr. 77) wird die Wucht ragender Gestalten durch den Kontrast reiner Horizontalen in den landschaftlichen Motiven gesteigert, die raumklärende Kraft der Urlinien ist hier erkannt. Erst zehn Jahre später war die intellektuelle Größe Poussins zu solcher Klarheit gereift, daß er auch die Formen der Natur durch restlose Organisierung zu der strengen geistigen Einheit eines Kunstwerks zu läutern imstande war. Zunächst bleibt seine Bildkraft nicht bei einer Folge schmalwandiger Kulissen stehen, sondern formt Fels und Baum körperhaft, und von solcher Darstellung raumformender Bildelemente kommt Poussin zur Raumschicht und schließlich zum Gesamtvolumen des Raumes. Die Landschaften Poussins besitzen nicht nur eine wohlproportionierte Flächenaufteilung von harmonischer Wirkung, sondern die Aufteilung der Fläche ist mit dem Raumbau in die Tiefe zum Einklang gebracht worden. Das ist das Entscheidende, daß die Haupt-

einteilungslinien und die Flächenabschnitte eine doppelte Funktion haben: ganz erst füllen sich diese harmonischen Gliederungen mit Wohlklang, wenn man erkennt, daß sie nicht nur für die Bildfläche, sondern auch für den Bildraum verbindlich sind. Der baumeisterliche Raumbau aber bringt dies wohltuende Wegweichen der Landschaften vom Beschauer hervor, der nicht durch enge Flächen gehemmt wird, sondern wahrhaft tief Atem holen kann. Damit erfüllen diese Landschaften die höchste Sendung, die ein Kunstwerk haben kann: sie führen zurück zur Natur, die sie aber mit größeren Augen sehen lehren.

Poussin läßt die Landschaft nicht als Zustand einer passiven Stimmung wirken, vielmehr ist ihm die Stimmung eine schöpferische belebende Kraft, und ein erzener Ton klingt in allen Landschaften der reifen Zeit. Noch könnte die Meinung aufkommen, als habe menschliches Geschehen, als habe Tat und Wille des Menschen den Landschaften den Stempel aufgedrückt, aber in ihrer letzten reifen Schönheit sind sie nicht anthropomorph, nicht anthropozentrisch, sie kommen nicht vom Menschen her und weisen nicht zum Menschen hin.¹⁾ Die Landschaften sind nicht Schauplatz großer Handlungen, sondern umgekehrt, die großartige Stimmung der Landschaft scheint sich recht eigentlich in den heroischen Begebenheiten noch einmal verdichtet zu haben. Poussin erhebt sich darin zu dem religiösen Gedanken, daß ein großes Walten des Schicksals Mensch und Landschaft gleichmäÙig beherrscht. Er hat dann auch die Folgerung gezogen, daß ein bedeutendes Geschehen sich nicht nur in menschlichen Figuren, sondern auch in heroischen Baumgestalten ausdrücken lasse. Daher sind diese Landschaften nicht nur Schaubühne für heroische Taten, sondern selbst ein heroisches Schauspiel, dem Boden, Baum und Fels charaktervollen Inhalt geben. Die in der Landschaft auftauchenden Figuren sind

1) Die Landschaft gewinnt durchaus nicht erst ihren Sinn durch die Reaktion des Menschen wie W. Friedländer, N. Poussin, München 1914, S. 96 meint: „Es gehört zum Wesen dieser ganz auf den Ausdruckswillen des menschlichen Temperaments angelegten Landschaften, daß sie ohne den Menschen nicht ihren vollen Sinn erhalten.“ Den gleichen engen und irrümlichen Standpunkt vertritt Lowinsky, Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwissenschaft 1916, S. 44.

oft ohne jedes thematische Interesse, haben nur Bedeutung für die Farbrechnung, indem sie Träger des von Poussin geliebten Dreiklangs Orange-Kobaltblau-Zinnoberrot werden.¹⁾ So kann es auch geschehen, daß Baum und Wolke allein Zwiesprache halten, indes der Mensch überhaupt ausscheidet. (Landschaften im Rund bei Lord St. Oswald auf Nostel Gr. 145.) Niemals kann bei diesen auf das Erhabene gerichteten Gestaltungen flüchtiges Mienenspiel Geltung haben, sondern allein die beharrenden, den Eindruck bestimmenden Züge. Das Wesen der Landschaften Poussins ist mehr Klarheit des Charakters als Fülle der Stimmungen. Aus dieser Grundeinstellung erklärt es sich, daß Poussin niemals wie Claude die Tageszeiten in ihrer wechselnden Stimmung gemalt hat; wohl aber hat er die Jahreszeiten gemalt, weil er den Charakter der Landschaft in seiner typischen Reinheit geben wollte. Kompositionswille und Gefühlsharmonie klingen bei Poussin zusammen. Was Poussin klugwägend austeilte und anordnete, entsprang innerstem Bedürfnis seiner feingestimmten Seele, die jeden Zwang verworfen hätte. Die Größe der Leidenschaft bei Poussin wußte jede Stimmung auszudrücken und wirkt deshalb so künstlerisch, weil sie vollkommen in organisierte Formen gebracht ist und daher zur Ruhe zurückführt. Das Lebensgefühl Poussins ging auf das Starke und Kraftvolle und grade deshalb wirkt die Bändigung der Leidenschaft und die Läuterung der Gesinnung so bedeutend, die anstelle der lauten Gewalttätigkeit Maß und Gehaltenheit zu setzen wußte. Selbstsichere Beherrschung dämmt allen Formenüberschwang, immer aber bleibt unter den Mantelfalten der Würde die Kraft der Glieder spürbar. Von der Natur her gesehen, ist die Klarheit für Poussin eine Reinigung, die aber auch ein Verzichtkönnen und Verzichtewollen in sich schloß. Von der Kunst her gesehen, aber ist die Klarheit oft eine Schranke der Weisheit, die dem nur gemeinen Auge das Eindringen in ihre Schönheit verwehrt. Ein ethischer

1) Vgl. etwa: Landschaft mit den drei Mönchen, Montauban Gr. 124. — Landschaft mit dem großen Weg, London Gr. 127. — Landschaft mit Hirten und Wanderern, Madrid Gr. 128. — Landschaft mit den beiden Nymphen, Chantilly Gr. 154. — Landschaft mit Diogenes, Paris Gr. 126. — Landschaft in Chantilly Gr. 142.

Grundzug gehört zur Struktur der Kunst Poussins. Die lichte Gesetzmäßigkeit, die den Aufbau der Landschaften durchwaltet, läßt auf den strengen Charakter und die Gesetzmäßigkeit in dem Geist zurückschließen, aus dem sie hervorging. Sie legt Zeugnis ab für die Wahrheit der Selbstcharakteristik, die Poussin von sich entwarf, daß nämlich seinem ordnungliebenden Geist das Wirre ebenso verhaßt sei wie dem Licht die Finsternis.

4. GASPARD DUGHET GENANNT POUSSIN 1613—1675.

„Diese Hügel scheinen vom Genius eines Poussin entworfen um dem Auge ein ernstes und gleichsam düsteres Gepräge zu geben. Nach meiner Meinung ist Rom am schönsten im Gewitter.“ In diesen Worten Stendhals¹⁾ bricht eine spezifisch französische Auffassung der Landschaft um Rom wieder durch, die zwei Jahrhunderte früher Dughet in bildnerischen Formen geäußert hatte. Dughet hat die dramatischen Gefühlswerte der Campagna mit feurigem Temperament in seinen Bildern flammen lassen. Landschaften in vollkommener Ruhe kennt er nicht. Die Linienführung des Geländes bleibt immer bewegt und voll rassiger Energie. Mit tönender Wucht laufen langfallende Bergschrägen. Wege sind in ihrer rasch fahrenden Windung wie mit aktiver Spannung geladen. Verglichen mit der matten und nichtssagenden Krümmung einer Wegbiegung bei Johann Glauber behält eine Bergstraße Dughets etwas von Schleuderkraft (Taf. XXXVII, 1 und 2). Die Bäume prallen auseinander und die Laubbüschel schwingen sich. Selbst da, wo die stille Säulenform einer Zypresse aufragt, lodert der Wipfel (Taf. LIII).

Die Mischung dieses heroischen Temperaments war eine andere als die Nicolas Poussins. Zwischen den beiden Franzosen ist ein Unterschied wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwischen Koch und Reinhart. Auch Reinhart glaubte die Strenge des Ausdrucks, die er haben wollte, nicht in gelassenem Ernst erreichen zu können, sondern nur mit der Miene dräuender Gewalt. In Dughets Stil kocht die Leidenschaft eines eigenwilligen Charakters.

1) Stendhal-Henry Beyle, Römische Spaziergänge. Jena 1910. S. 50. 17. Nov. 1827.

der die ungebundene Selbständigkeit liebte und nirgends seßhaft sein mochte. Gleichzeitig hatte er vier Häuser zur Miete, zwei an den höchstgelegenen Punkten Roms, je eins in Tivoli und Frascati, um von dort aus das weithin gelagerte Land zu malen. Als leidenschaftlicher Jäger durchstreifte er die Campagna und stärkte das Auge im Weitblick. Er malte und zeichnete ununterbrochen nach der Natur vedute amene e deliziose.¹⁾ Es gab Aufkäufer seiner Werke wie jenen Silberhändler Moretti am Corso in Rom, der über fünfzig große und kleine Bilder Dughets besaß und schon im 17. Jahrhundert waren Dughets Landschaften über ganz Europa verbreitet. Die Masse der vorhandenen, sämtlich undatierten Gemälde Dughets läßt sich in drei Stilperioden gliedern. Deutlich fassbar ist die Zeit jugendlich ungestümer Kraft in ihrem von Poussin völlig unabhängigen Stil, die etwa von 1630—45 währt, dann die Stilperiode unter dem beherrschenden Einfluß Nicolas Poussins bis ungefähr 1655 und schließlich die Zeit des reifen Stils bis zu Dughets Tode 1675.



In den Sammlungen Roms haben sich Werke aus der Frühzeit Dughets zahlreich erhalten und lassen erkennen, was auf das frühreife Talent den größten Eindruck gemacht hat. Das Werk, das zwischen dem dritten und vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die anerkannt größte malerische Leistung darstellte, waren die Fresken mit biblischen Geschichten am Gewölbe von S. Andrea della Valle, die Domenichino 1624—28 gemalt hatte.²⁾ Daß der junge Dughet aus dieser Quelle trank, beweist die Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Colonna.³⁾ Sie ist chaotisch durchwühlt und voller Unwahrscheinlichkeit; ödes Bergland jagt auf in erstarrten Wellen und dicht am Ufer,

1) Baldinucci ediz. F. Ranalli, Tom. V, 300f. Firenze 1847.

2) Über ihre Bedeutung innerhalb der Barockmalerei überhaupt vgl. Herm. Vofs in Thieme-Becker, Lex. d. bild. Künstler, Bd. 9.

3) Vgl. die Abbildungen zu meinem Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1922, Taf. 40 ff. Von dem Text sind wesentliche Teile hier übernommen worden.

wo das Meer mit ruhigem Spiegel liegt, rauschen abgrundtiefe Wasser hinab. Hier sind nun die Bezüge zu Domenichino mit Händen zu greifen. Domenichinos Fresken zeigen Geschichten des Neuen Testaments in großartiger heroischer Szenerie. Bergige Wüsteneien von wuchtiger Formation, oasenhaft dazwischen eine Gruppe von Busch und Baum. Wenige große Figuren bewegen sich im Vordergrund. Die Figuren sind nicht auf der Fläche gegeneinander abgewogen, sondern ihre Gruppe enthält in der Raumschräge durch eine Baumgruppe das Gleichgewicht. Mit einem Ruck schließt der Mittelgrund an, Kulisse nur bleibt die Baumgruppe. Das Verhältnis der Figur zur Landschaft, den Kontrast der unfruchtbaren Bergwelt in ihrer rauhen Erhabenheit mit dem saftigen Baumwuchs vorn sind die Faktoren, die auch Dughet in die Bildrechnung stellt. Aber selbst in der Art, wie bergig ansteigendes Gelände vom Meer umspült wird, und wie dicht am Ufer ein rundes Kastell mit ausladendem Wehrgang sich aufbaut wie auf der Darstellung, wo Jesus Petrus und Paulus zu sich ruft, wird Vorbild für Dughet. Der Wert der Landschaften Domenichinos besteht in ihrer kraftvollen dekorativen Haltung, der allerdings eine klare Raumentwicklung mangelt. Die reifere Raumgestaltung konnte Dughet in den Werken des Annibale Carracci finden, der in der Landschaft mit Maria Magdalena in der Galerie Doria der Figur auch eine vorherrschendere Stellung eingeräumt hatte als sonst in seinen Landschaften. Von der tektonischen Landschaftsgestaltung Carraccis, die die Randlinien stärkt und die Mitte betont, hat Dughet gelernt, sucht sie jedoch unauffälliger zu halten. Die Stärkung der seitlichen Abschlüsse durch Bäume spricht auf Dughets Bild noch kräftig, aber die Betonung der Mitte durch Berg, Wasserfall und Figurengruppe im Mittelgrund erfolgt schon fast unmerklich. Die stillebenartige Behandlung des Vordergrundes, die das Bild mit allerhand Getier und großblütigen Malven, Königskerzen und Winden belebt, geht vielleicht unmittelbar auf den Eindruck niederländischer Kunst, etwa der Bilder des Sammetbrueghel zurück, doch auch Domenichinos Frühlandschaften mit Venus bei dem toten Adonis im Palazzo Farnese und der Ver-

suchung des Hieronymus in S. Onofrio in Rom zeigen den Vordergrund mit Blattpflanzen und Kräuterbüscheln vollgewuchert. Den Gegensatz der festlaubigen Steineiche und der feinen Laubsilhouette einer jungen Pappel hat Dughet zeitlebens geliebt, niemals aber mit einer solchen Aufdringlichkeit vorgerückt wie hier. Der Mittelgrund mit der kleinfigurigen Szene der letzten Kommunion der Heiligen schließt unmittelbar an wie bei Domenichino. Das Bestreben, reich zu erscheinen, führt noch zu heterogenen Bildelementen. Das steinige, unfruchtbare Gebirge ist mit weichen Tönen gemalt, die überzeugender Plastik entbehren; ihre breite Malerei steht im Gegensatz zu der spitzpinseligen Sorgfalt in der Laubdarstellung. Paradiesische Lieblichkeit vorn, unfruchtbarer Wildnis in der Tiefe; man spürt die Mühe und Ernsthaftigkeit, ein großempfundenes Ganzes zu geben, aber es bleiben Bildteile. Raumsinn mangelt nicht, wirkt aber noch sprunghaft. Alles das sind Beweise genug für die frühe Entstehung des Bildes. Niederländerisierende Neigungen kommen nicht auf. Dughet streift sie ab, denn seine großdekorative Anschauung in der Landschaft zog ihn einzig zu Domenichino.

In schwungvoll dekorativer Behandlung ordnet Dughet seine Landschaftsbilder. Mächtige Kulissen werden zusammengeschoben wie bei Domenichino, nur daß Dughet diese starre Welt mit seinem heißen Temperament anglühte und in Wallung brachte. Dughets reiche Phantasie erfand spielend ganze Folgen von Landschaften, und so hat er zuerst in vielgliedrigen Landschaftszyklen gearbeitet, Landschaften, bei denen die Figuren, inhaltlich bedeutungslos, oft nur ein vegetatives Leben führen, ja auf manchen überhaupt nicht aufgenommen sind. Die großen Motive der gebirgigen Campagna, immer neu zusammengeordnet, sind darin zu Trägern einer großen Gesinnung geworden. Sie gehen zurück auf unermüdliche Studien vor der Natur, die Dughet mit rastlosem Fleiß häufte. In Rom sind drei große Landschaftszyklen erhalten geblieben. Je dreizehn Landschaften, umfangreiche Wandbilder in Wasserfarben hängen im Palazzo Doria und im Palazzo Colonna, und eine Folge Kirchenlandschaften mit Geschichten aus dem

Leben des heiligen Elias ist in den Seitenschiffen von S. Martino ai Monti an die Wand gemalt. Baldinucci berichtet, wie mit wachsendem Ruhm Dughets der Principe Colonna (es war Filippo Colonna, der 1620 mit dem Neubau des Palazzos begonnen hatte) in seinem Hause einige Zimmer mit Friesen und Sopraporten ausmalen liefs, wie dann Aufträge des Principe Borghese und auch des Lorenzo Bernini folgten. Letzteres war in Baldinuccis Augen die höchste Anerkennung, die einem Maler in Rom überhaupt zuteil werden konnte.¹⁾

In den Zyklen im Palazzo Colonna (die neun Landschaften in der Galerie Colonna sind stilistisch später) und im Palazzo Doria zeigt Dughets Stil die volle Reife, deren heroische Haltung mit brausendem Pathos und einer gallischen Rhetorik vorgetragen wird und nichts zu schaffen hat mit der inhaltreichen Knappheit und geläuterten Formenreinheit Poussins. In den landschaftlichen Motiven erobert Dughet der Landschaftsmalerei ein neues Gebiet, das Sabinergebirge in seiner Wüstheit, aber in diesen Frühbildern wirkt mehr die Naturform dieser gewaltigen Landschaft an sich als die vermittels der stofflichen Substrate gewonnene Kunstform. Auch im Wurf erreichen die Landschaften nicht die Gröfse Nicolas Poussins. Im Vergleich zu Poussins Raumkunst bleiben sie von flächiger, aber prächtig dekorativer Haltung. Die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonnazyklus schiebt noch raumlose Kulissen hintereinander. Hinter dunklem Rückschieber bleibt das Gelände unübersichtlich und ohne klare Entwicklung; hinter dem Bergvorsprung mit dem Kastell hört die Welt auf. Die räumliche Vorstellung versagt. Das Bild ist rein dekorativ in der Flächeneinteilung, und in spitzen Keilen sind Hell und Dunkel ineinander verzahnt. Das Licht durchstößt das Bild mit gellender Heftigkeit. In diesen beiden Landschaftsfolgen für Colonna und Doria hat Dughet schon durch die farbige und formale Haltung zum Ausdruck gebracht, daß es sich um

1) Noch ausführlicher spricht Pascoli von jetzt untergegangenen Wandmalereien Dughets. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed architetti moderni etc.* Roma 1730.

dekorative Wandbilder handelt. Auf Leinwand gemalt und in Rahmen gespannt sollen sie unzweifelhaft Ersatz bilden für Wandteppiche, ebenso wie die von Domenichino und Viola 1608 für den Palazzo Belvedere in Frascati entworfenen Landschaftsfresken. Die großformige Behandlung gleitet hin und wieder zum Grobformigen ab. Die farbige Haltung aber erweckt die Erinnerung an Gobelins, sie ist reserviert, fast monoton in Laub und Land, graugrün in stumpfen Tönen und wie eingestäubt. In derber, handfester Malweise, die den Schiffs des Pinselstriches erkennen läßt, sind die Bilder rasch entstanden. Baldinucci erwähnt rühmend, Dughet habe eine solche Pinselfertigkeit erlangt, daß er an einem einzigen Tage eine Leinwand von fünf Spannen im Geviert mit verschiedenen Figuren darauf vollendete.

In den dreizehn Bildern der Doriafolge, die um 1640 entstanden zu denken ist, hat Dughet den Raum gewonnen, und man erkennt auch, wer ihm dazu verhalf. Eine kraftvoll modellierte Plastik besitzen alle Formen, die in unruhigen Silhouetten gerandet sind. Das Gelände wirft sich in mächtigen Brechungen, und in plötzlichem Abfall klaffen Schluchten, aber der Raum wird dabei doch kontinuierlich entwickelt. Immer noch erfüllt die Bilder ein kontrastreiches Allzuviel, niemals wird ein großes Motiv von Hebung und Senkung rein durchgeführt. Eine romantische Gesinnung dokumentiert sich in diesen Werken. Zu der wogenden Wucht der Formen auf der Erde gesellen sich am Himmel die Wolken, geballt und getürmt zu gewittriger Stimmung, und unter solch unheildrohendem Himmel liegen wieder stillspiegelnde Wasserläufe, belebt von wenigen Segelbooten und am Rande begleitet von einzelnen Wachttürmen und zerfallenen Burgen. Den gleichen Stimmungston trägt die Staffage, die nicht antikisierend gehalten ist, sondern zeitgenössische Volkstypen, Reiter und Hirten, Maultierreiber, Fischer und Schiffer, verwendet. Auf der Landschaft mit den beiden Reitern dient das Licht nicht allein der Form, es ist vielmehr auch Ausdruck des jähren Temperaments. Hinter einer dunklen Baumkulisse rechts prallt seine Weiße heftig herein. Blinkhelle Baumwipfel schäumen auf im Licht, die gleiche drängende

Gewalt wühlt in den Formen. Randnah stoßen die Bäume hoch in elastischen Kurven, benachbarte Stämme kreuzen sich, wobei dieses alte Kontrastmotiv Tizians ins Barocke gesteigert wird. Das Laub, unverhältnismäßig groß im einzelnen Blatt, ist doch auch im Begriff, die Einzelform der Gesamtbewegung, dem Eindruck von Laubmassen zu opfern. Die mächtige Masse schwillt schwer am oberen Bildrand hin, wird oft von ihm überschritten. Deutlich werden zwei Baumarten bevorzugt, die großblättrige Kastanie, die die Belaubung einzelner Äste und Zweige gesondert trägt, und die Steineiche mit kleinerem Blattwerk, das aber zu dichteren, dunkler grünen Massen zusammenschlägt. Die flotte Arbeitsweise höht bei dieser über flockig grünem Grund den Glanz einzelner Blätter in spritzigem Weiß, läßt bei jener Zweig um Zweig entstehen, nichtachtend der einheitlichen Erscheinung, so daß die Blätter wie windzerwühlt auseinanderfahren. Unerschöpflich rauscht die pathetische Rhetorik. Der Erfindungsreichtum ist erstaunlich. Dughet ermüdet nicht durch Wiederholung, auch nicht durch die Eintönigkeit des Kolorits, wohl aber durch das ständige Fortissimo des Vortrags. Die Fläche ist durchjagt von jähzuckenden, stoßenden Linien, aber der Raum ist im Gegensatz dazu durchflutet von einem weichen, magischen, manchmal feierlichen Licht, wenn auch im Vordergrund oft grellere Kontraste sind. Auf der Sorgfalt dieser Lichtorganisation beruht überhaupt erst der neue Raumeindruck. Man spürt aus ihr die Nähe des großen Claude, und Baldinucci bemerkt denn auch ausdrücklich, daß Dughet, als er von Reisen nach Neapel, Perugia und Florenz zurückgekehrt war, viele Studien unter der Anleitung Claude Gellées gemacht habe.

Als die stärkste künstlerische Potenz der Landschaftsmalerei in Rom konnte bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts Claude gelten, er, der das Erbe der niederländischen atmosphärischen Landschaftsmalerei der Elsheimer und Brill angetreten hatte, aber damit doch auch eine tektonische Grundauffassung der Natur verband. Unter den Landschaften Dughets gibt es einige, die in allen Elementen und selbst ihrer Anordnung weitgehend mit Bildern Claudes übereinstimmen und doch bei der Ver-

schiedenheit der Charaktere und der Ausschließlichkeit der Temperamente der beiden Maler sich nicht auf eine Linie bringen lassen. Die Hafensicht Claudes in Windsor¹⁾ zeigt seine Kunst in der wölbigen Kraft der Bäume, deren Kronen wie eine Wolke im Luftraum schweben. Ein Hafen öffnet sich nach der Ferne, und das Weben des Lichtes umfängt ihn mit seinem goldigen Zauber. Auch Dughet hat in dem Bilde einer Flusmündung links eine Baumgruppe angeordnet, doch ist sie ohne die räumliche Funktion gedacht wie bei Claude. Sie bleibt dicht am vorderen Bildrand und entbehrt der wohligen Satttheit der Formen, und die sublimen Zartheit der Lichtschleier Claudes fehlt auch, und doch ist der Einfluß dieses Meisters auf die Lichtführung in dem milden Hinschwinden am Horizonte unverkennbar. Gemeinsam ist auch die subjektive, die romantische Auffassung der Natur, die sich bei Dughet so lange hält, bis er in die gebieterische Machtsphäre Nicolas Poussins gerät. Am nächsten stand Dughet dem Stil und der Auffassung Claudes bei der Wiener Landschaft mit dem Grabmal der Cecilia Metella. Tief in den Raum gerückt tragen die beiden Pinien die einheitliche Krone wie eine Kuppel. Es gibt kein weiteres Bild Dughets, das solch prächtiges Zentralmotiv im Sinne Claudes verwendete und damit eine stille poetische Stimmung entfachte, die mit der Naturstimmung, die Schwüle und Feuchte einer regengereinigten Landschaft atmet, zusammenklingt.

Einen ruhigeren Stil als den der Colonna- und Doriazyklen zeigt die dritte erhaltene Folge, die Landschaften in S. Martino ai Monti. Diese Fresken beweisen auch in dem völlig übermalten Zustand noch, daß die Großartigkeit der Formgebung Dughets mit innerem Recht die Masse des Mauerbildes beanspruchen durfte.²⁾ Die Gattung der Kirchenlandschaften erreicht darin ihren klassischen Abschluß. Die Behauptung Baldinuccis, die Karmeliter hätten Dughet hiermit zuerst einen großen Auftrag gegeben und seinen Ruf begründet, hält stilkritischer Untersuchung nicht Stich. Die Landschaft mit

1) Um 1640 entstanden. Nicht im Liber Veritatis. Pattison, Claude Lorrain. Paris 1884. Catal. Wind-or Nr. 2.

2) Sämtliche Bilder hat Pietro Parboni 1810 im Umriss gestochen.

der Bergstrafe aus der Doriafolge ist hier im Hochformat wiederholt, aber die ursprüngliche Glut hat sich abgekühlt, alle Linien fließen ruhiger wie in den Werken Dughets nach 1650.

Damals nämlich vollzieht sich eine Wandlung in Dughets Stil, die aus dem Saulus einen Paulus macht. Dughet gerät eine Zeitlang völlig in den Bann Poussins. Von diesen Landschaften Dughets mag das Wort Félibiens,¹⁾ sie seien die Reste der Gastmähler Poussins, wie man einst gesagt habe, die Tragödien des Euripides seien die Reste der Gastmähler Homers, mit dem gleichen Recht und Unrecht wie für den antiken Dichter gelten. Dughet war auf den Grundlagen der römischen Landschaftsmalerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu einem tektonischen Stil gelangt. Durch unablässiges Zeichnen nach der Natur hatte er seine Anschauung bereichert, aber vor der Fülle kam er nicht zur Klarheit und wufste nicht, daß man mit weniger Motiven reicher und bedeutender wirken konnte. Auf Studienausflügen, die Poussin nach Sandrarts Erzählung unternahm, mag Dughet des öfteren mit seinem Schwager zusammengewesen sein. Aber was Poussin unter einer Landschaft verstand, wie er alle Naturformen zu größter Schaubarkeit gebracht wissen wollte und in der Klarheit der Erscheinung auch ihre Würde sah, das erkannte Dughet doch erst, als Poussin selber reine Landschaften malte, wovon zuerst 1648 die Rede ist. Dughet war schon 35 Jahre alt, aber es muß ihm wie Schuppen von den Augen gefallen sein. Zu der gleichen sicheren Bildorganisation zu gelangen, wurde nun sein Streben, und er ruhte nicht, bis er Ähnliches erreichte und mit Recht, aus einer inneren Verwandtschaft heraus, den Namen Poussin trug, den er bisher um der äußeren Verwandtschaft willen (Baldinucci) angenommen hatte. Wenn Poussin ein Gebäude zeichnete, vermied er die malerisch verschobene Aufnahme übereck, brachte es vielmehr auf eine baumeisterliche Ansicht, die in fast geometrischer Strenge Plan und Aufbau offenbarte, etwa bei der Ansicht von

1) Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres. 1725. T. IV, p. 164.

S. Maria in Cosmedin auf einer Zeichnung in Oxford (Taf. LIV, 1). Mit solcher Auffassung hat Dughet die Ostfassade von S. Giovanni in Laterano gemalt.¹⁾

Es ist eine durchaus logische Entwicklung, die der Stil Dughets durchmacht, wenn diese Entwicklung auch scheinbar unüberbrückbare Gegensätze enthält, die etwa denen im Stil des jungen Cranach um 1500 und des älteren Cranach nach 1520 ähneln. Schritt um Schritt erweitert sich Dughets Raumanschauung. Von den plastisch stark empfundenen Bergkulissen im Sinne Domenichinos führt ihn sein Weg zu den lichtverschleierte Raumlandschaften Claudes, die seiner ungestümen Robustheit innerlich wesensfremd blieben. Um so mehr hatte ihm das durchdachte Bildgefüge Poussins zu sagen, das den Raum bis in die tiefsten Tiefen deutlich erhielt, als sich ihm darin weniger eine seelenvolle Harmonie denn eine beherrschte Leidenschaft offenbarte. Poussins Landschaft mit den beiden Nymphen in Chantilly (Grautoff Nr. 154) mit ihrer kristallinen Durchsichtigkeit der Gründe und der ausgewogenen Klarheit im Gegeneinander von Senkrecht und Wagerecht, im Hintereinander von dunklen und hellen Schichten, zeigt deutlich, wie die Vorbilder für Dughets Flußlandschaft mit der hüßenden Maria Magdalena in Madrid beschaffen waren. Die jähe Ungebundenheit früherer Bilder ist einer maßvollen Haltung gewichen. Zügel sind angelegt, und Zug um Zug wird die Tiefe gewonnen. Statt zerklüfteter Berge, deren Fuß nicht sichtbar ist, jetzt die sorgfältige Planbreitung der Erde, von der sich alles verfolgbar erhebt. In Gelände und Baumschlag ist eine neue Intensität der Naturbeobachtung, die auch die kleinteilig zackigen Laubsilhouetten in aller Klarheit vor Augen stehen läßt, was einer präzisen scharfen Formzeichnung anstelle der breiten Pinseltechnik von früher verdankt wird. Die Baumsilhouetten bleiben aber immer um einen Grad bewegter als bei Poussin und im Rhythmus von Hell und Dunkel flackert noch die Leidenschaft. Das Bild wird um 1650 entstanden sein. Dughet hatte sich nun in der Hand,

1) Hermann Egger, Römische Veduten I, Taf. 86.

und die ungebändigte Wildheit der Landschaft in der Galerie Doria, die doch auch eine Maria Magdalena in ihrer Busse umgab, liegt weit hinter ihm. An Bildklarheit hat er gewonnen, an unmittelbarer Überzeugungskraft verloren: die fast apokalyptische Großartigkeit der Einöde hat sich in eine friedlich-freundliche Flusslandschaft verwandelt.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens hat Dughet seinen reifen Stil gefunden, der ihm schon zu Baldinuccis Zeiten europäischen Ruhm einbrachte. Die letzte höchste Vollendung der Landschaftskunst, in der Harmoniegefühl und anschauliche Erkenntnis sich decken, ist ihm versagt geblieben. Dughet hat so wenig wie ein anderer Zeitgenosse die Studien vor der Natur schon als Bildinhalt gelten lassen. Nur gelegentlich hat er sich schon mit ganz einfachen Naturausschnitten ohne jeden heroischen Charakter begnügt wie etwa einer Halde mit Wiesengrün und Gebüsch und einem Stück Himmel darüber.¹⁾ Aber wie dieses einfache Stück Natur nun seiner stofflichen Beschaffenheit nach erfasst worden ist und malerisches Leben gewonnen hat, wie hier mit Feinfühligkeit Oberflächenreize erkannt worden sind, die dem gewöhnlichen Auge entgehen, das weist bereits auf Courbet voraus. Die sinnliche Frische, mit der sein Farbenauge sah, hat Dughet oft in seine Bilder hinüber gerettet. In ungetrübter Schärfe hat er, was vorzüglich Bildern kleineren Formates zugute kam, die wenigen Farben seiner Landschaften zu größtem Reichtum auseinandergelegt, die Ockertöne des lehmschweren fetten Bodens und vor allem die Grüns von feuchter Saftigkeit bis zu einer silbrig-hellen Trockenheit. In dieser Farbenempfindlichkeit ging Dughet über seine Zeitgenossen weit hinaus, und die klassizistische Kunstanschauung hat ihn deswegen mehrfach getadelt. Baldinucci warf Dughet vor, er habe sich beim Schattieren zu sehr an eine Farbe, an das Grün gehalten.²⁾ Noch der Klassizismus des 18. Jahrhunderts hat die

1) Eine solche Landschaft sah ich Herbst 1921 in der Kunsthandlung Dr. Gutschmidt und Dr. Wallerstein in Berlin.

2) a. a. O., 304. *El be Gaspero Poussin una maniera di far paesi, che in esso gronda non per la macchia, nella quale troppo si tiene a un sol colore, cioè al verde — . . .*

gleiche Ansicht laut werden lassen: die Bäume seien gegen die Natur zu grün.¹⁾ Das ist derselbe Vorwurf, der sich im 19. Jahrhundert erst gegen Constable, dann auch gegen Courbet richtete. Aber gerade diese so einfach scheinende Erkenntnis, daß die Natur grün ist, diese Darstellung des Wiesengeländes und Laubes ohne schwärzliches Braun und rötliches Gelb, einzig durch die stufenreiche Abwandlung des einen grünen Farbtons, ist es, was manchen Bildern Dughets für unsere Augen einen so hohen Reiz verleiht.

In der formalen Gestaltung hat Dughet die darstellerischen Prinzipien der Landschaftsmalerei Poussins rein bewahrt, aber nicht selbständig zu entwickeln vermocht. Die heroische Gewalt seiner Frühkunst brach wieder durch. Der gehaltenen Gebärde Poussins konnte er sich nicht anbequemen, er streifte sie als seiner Natur entgegen wieder ab. Dughets Ausdrucksstil schwingt von stürmischer Bewegung aus zu einer noch bebenden Ruhe. Das leidenschaftliche Pathos wird gezügelt zu einer Gehaltenheit, die das Gewaltsame dieses Temperaments noch erkennen läßt. Dughets Darstellungsstil gelangt von zügig kraftvoller Anordnung von Formen, die die Bildfläche einfach mächtig teilen, aber ohne Raamtiefe sind, bis zu einem raumbherrschenden Aufbau, der die Gründe im Wechsel von Hell und Dunkel klärt. Das Gute in diesen Spätbildern ist die Energie, mit welcher der Raum gestaltet wird, wobei der Wechsel von Hell und Dunkel manchmal wie in Böen die Bildfläche rhythmisiert. An künstlerischer Einsicht erheben sich die Spätbilder über die Frühwerke, an urtümlicher Kraft bleiben sie nicht hinter ihnen zurück. Ein charakteristisches Bild seiner reifen Zeit ist die römische Gebirgslandschaft in Berlin, die rund zwanzig Jahre später entstand als die Landschaft mit den beiden Reitern im Doria-Zyklus, mit der man sie vergleichen kann. Die Schönheit langfließender Linien durchtönt das Bild. Die Naturhaftigkeit dieser gewaltigen Campagna überzeugt mit hinreißendem Schwung. Kein Baumnetz fängt vorn noch den Blick, das Auge strömt

1) Ludwig von Winckellmann, Handbuch zur näheren Kenntnis alter und guter Gemälde. Augsburg 1781.

in die Tiefe, stürzt den Fall der stürzenden Wasser, taucht auf aus schattiger Feuchte und durchsteigt den nachdrücklichen Ernst der Mittelgründe, um in der sonnigen Ferne zu vergleiten. Nichts hindert vorn den Blick. Die Baumgruppen stehen tief raumeinwärts. In schichtiger Klarheit dehnt sich das helle Land, über das Poussin und Claude die segnende Hand halten.

Das eigentümlich Drängende der Linien, der wuchtige Rhythmus heller und dunkler Massen erfüllt die Bilder Dughets mit mehr barockem Zeitcharakter, als in den Landschaften Poussins zu spüren ist. Der große Zug der römischen Natur hat Dughet immer wieder ergriffen; um ihre Wirkung rein schwingen zu lassen, greift er auch zu ungewöhnlichen Bildformaten: Spätwerke wie die breite Landschaft in der Londoner National-Gallery haben nicht mehr einen Raumausschnitt beidseitig tektonisch festgelegt, sondern lassen auf einer Seite den Raum für die Phantasie weiterströmen. Der Vordergrund ist breit zusammengestrichen, ohne Kraut und Buschwerk, der Schatten des baumbestandenen Hangs läuft in schmaler Zunge darüber aus. Das Auge muß notwendig den weiten Raum bis auf den Grund trinken, wo in wunderbar räumlicher Klarheit das Stadtbild erscheint. Wie eng und raumlos wirkt gegen die Weite solcher Raumwelt die Landschaft mit den beiden jungen Pappeln aus dem Colonna-Zyklus! Die Energie der Berglinie hat Dughet im Frühbild selbst geschädigt durch die beiden Bäumchen, die sie überschneiden. Hier ist ein ganzer Wald vorhanden, bleibt aber untergeordnet, so hoch ist der Augenpunkt, so weit der Abstand genommen. Das Kastell im Frühbild war Silhouette, war pittoreske Gruppe. Die Stadt auf dem Londoner Bild ist die kristallinisch feste Fassung rechteckiger Haus- und Turmblöcke. Diese plastisch klaren Gebilde sind eingebettet in die Senke der großformigen Geländemodellierung, so daß die himmelstürmende Wucht der Berglinien durch keine Unterbrechung gehemmt wird.

In der Natur um Rom sah Claude die lichtreiche Feierlichkeit, Poussin die weltgeschichtliche Größe und Dughet den aus

Drohende streifenden Ernst. Bei einem Thema wie der Ruhe auf der Flucht ist es sonst gang und gäbe ein Idyll zu malen, wie wenn die Natur den Atem anhält; Dughet aber läßt auch dabei Sturmwind brausen (Bild in der Gal. Doria in Rom Nr. 282). Der Inbegriff von Claudes Schaffen scheint jene Flußlandschaft, worin der Engel den Tobias die Fischleber herauszuschneiden heißt (Taf. XXX). Sehr hoch über dem Horizont schwebt die Baumkrone in gesättigter Formenruhe. Das große lichte Zentrum aber wird der Quell eines namenlos weihevollen Friedens, der dem Bilde entströmt. Im gleichen Hochformat von gehaltener Kraft hat Dughet die Berufung Abrahams gemalt (Taf. XXXVI). Der Horizont ist bis zur Bildmitte hinaufgerückt und die Baumkronen drängen sich zu ihm hinunter. Dunkel drohendes Gewölk türmt auf, und ein Brausen geht durch die Luft. Chaotisch durchwoigt ist die Stimmung der Landschaft und voller Unruhe. Unter Donnerrollen tut hier der Engel Gottes Willen kund.

* * *

Die Stellung Dughets innerhalb der einheitlichen Entwicklung der Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert wird durch nichts besser gekennzeichnet als durch seine Gewitterlandschaften. Das 16. Jahrhundert hatte theoretisch die Forderung einer Wiedergabe der Elemente im Aufruhr gestellt. Dughet hat diese Forderung erfüllt. Das Versprechen, das die Renaissance gegeben hatte, konnte erst die Darstellungsstufe des Barock, der auch die atmosphärischen Erscheinungen nicht verschlossen waren, einlösen. Dughet hat das Thema mehrfach behandelt. Die Wiener Gewitterlandschaft Dughets entstammt der Zeit des geklärten Raumstils. Windgepeitscht stiebt das Laub, biegt das Gezweig. Wolkensäcke schleifen am Berggipfel. Ein Blitz zuckt und zündet ein Haus am fernen Felshang. Wanderer kämpfen gegen die Gewalt des Sturms an. Nach Baldinucci stellte auch Dughets letztes und bestes Bild ein Unwetter auf der Erde dar. Das Bild kam an einen Grafen Berk, der es mit nach Deutschland nahm. Die Beschreibung

Baldinuccis paßt auch auf die Wiener Landschaft.¹⁾ „Lebendig waren auf dieser Leinwand die heftigen Wirkungen eines Gewittersturms dargestellt, Bäume vom Winde gebogen, dunkle Wolken, ein zuckender Blitz, aufwirbelnder Staub, dahingeführt von der gewaltigen Luftbewegung und andere ähnliche Erscheinungen in wunderbarer Nachahmung.“²⁾ Das ist die tatsächliche Bewältigung dessen, was Lionardo anderthalb Jahrhunderte früher vorgeschwebt hatte, als er die Darstellung eines Unwetters mit ähnlichen Worten beschrieb.³⁾

Die Fassung in Wien ist zu äußerlich. Die Landschaft bleibt offen mit heiterer Ferne, die freie Weite läßt nicht den Gedanken an eine vernichtende Gewalt des Unwetters aufkommen. Das räumlich befangenere, aber von der Gewalt des stürmischen Temperaments des jungen Dughet durchbebte Gewitterbild in Madrid vermag die Stimmung dramatisch packender zu gestalten. Es ist wahrhaft die zermalmende Wucht des Wirbelsturms darin. Bedrückend eng wirkt der Aufbau durch den Berghang, der fast das ganze Bild füllt und nur ein winziges Stück hellen Horizontes sichtbar werden läßt. Der Rand dieses Berges läuft wellig wie ein tosendes Meer und ist übergischtet vom helblinkenden Laubsturmgebeugter Bäume. Der Eindruck der Linienführung ist so, als ob ein unentrinnbares Verhängnis sich aufzutürmen scheint. Wasser stürzen, Felsen wanken. Jäh überjagen Hell und Dunkel die Fläche. Das konnte nur ein Maler schaffen, der, im ständigen Verkehr mit der Natur wie der Jäger Dughet, die elementare Heftigkeit solcher Gewitterstürme erlebt hatte.

5. DIE NACHFOLGER.

Claude, Poussin und Dughet haben die Landschaft um Rom in einer höchsten Idealität gesehen, indem sie ihre typischen

1) Die Identität bleibt zweifelhaft. Das Wiener Bild wurde nach geübiger Mitteilung von Prof. Tietze 1786 vom Grafen Nostitz in Prag erworben.

2) Baldinucci a. a. O., 304.

3) Das Buch von der Malerei, hrsg. von H. Lohwe. Wien 1860. Nr. 27 und auch Nr. 504.

Eigenschaften noch zu steigern vermochten. Sie konnten dies aus dem Lebensverhältnis heraus, das sie mit der Gegend verband. Unmittelbare Anschauung und die als Gesinnung am besten zusammenzufassenden Unwägbarkeiten trieben sie zu einer Formung, deren gehaltene Bedeutsamkeit das Erlebnis so verdichtet enthält, daß es späteren Geschlechtern immer wieder als die einzig denkbare Fassung für diesen Himmelsstrich erschienen ist.

Die Nachfolger und Nachahmer glaubten, mit Übernahme der großen Formen auch den künstlerischen Gehalt der klassischen Landschaften durch ihre Zeit weiterzutragen, aber ihre Rechnung war falsch. Die Anschauung der großen Meister überzeugt durch das starke persönliche Erlebnis, das dahinter steht. Ihre Darstellung ist zwingend und geschlossen, weil sie die Anschauungsbilder in sich zu lückenloser Klarheit gereift hatten. Das Erste ist bei den Nachfolgern, daß die Anschauung verflacht, weil die stetige Schärfung durch das unmittelbare Erlebnis fehlt. Ihre Anschauung durchsetzt sich mit Erinnerungsbildern, um schließlich ganz darin aufgelöst zu werden. Schlimmer aber steht es da, wo das künstlerische Denken sich ins Unklare verirrt. Der Eindruck gestillten In sich Ruhens, der die Landschaften der Klassik auszeichnet, wird durch die vollkommene Entwicklung der räumlichen Vorstellungen erreicht, die nichts auslassen und durchsichtig bleiben bis in die Tiefe. Das folgerichtige Vorstellen zerreißt bei den Nachfolgern, weil sie mit erborgter Naturvorstellung arbeiten. Ihre unsicher sprunghafte Vorstellung benutzt das, was im einheitlichen Raum Gliederung war, als verschiebbares Versatzstück. Der einheitliche Raum zerfällt, und die Bruchstellen an den Übergängen der Gründe werden nur mühsam verdeckt. Die Bewußtheit, daß der Raum in ablesbarer Schichtung und Rahmung sich erstrecken müsse, setzt den konstruierenden Gedanken für die Vorstellung ein. Von der erlebten Form zum Schematismus führt ein schneller Weg. Der erste Fluch trifft mehr die Nachfolger Claudes, der zweite mehr die Nachfolger Poussins. Beiden aber wird zum Verhängnis, daß die Grobsartigkeit der Auffassung hinschwindet

und das starke ursprüngliche Empfinden einer schwächlichen Sehnsüchtelei Platz macht.

Dadurch daß die Auffassung der Natur Claudes und Poussins eine typisierende war, schien darin ausgedrückt, was auch die kleineren Geister in der Natur ansprach, und diese glaubten nur ihre Individualität zu geben, wenn sie sich dieser Formen bedienten. Jede schöpferische Kraft äußert sich in einer intensiven Auseinandersetzung mit der Natur. Es ist charakteristisch, daß unter den Zeichnungen derjenigen Maler, die neue optische Erkenntnisstufen erreichen, nicht die Kompositionsentwürfe, sondern die unmittelbaren Naturstudien überwiegen. Den prachtvollen Landschaftszeichnungen Claudes und Poussins haben die Bourdon, Bloemen, Glauber u. a. nichts entgegenzusetzen. Sie übertragen nur, was an der Oberfläche liegt, weil ihnen die tiefere, aus dem Urquell schöpfende Kraft mangelt, und ihrer seichten Begabung würde die Fülle von Naturzeichnungen mehr Verwirrung als Förderung gewesen sein.

* * *

Claude besaß nicht die intellektuelle Kraft eines Poussin, um ein bestimmtes nachahmbares Formensystem aufzustellen. Sein intuitives Schaffen, das Vegetabilisches und Architektonisches mit gleicher Naturhaftigkeit hervortrieb, konnte nicht einfach übernommen werden. Pierre Antoine Patel (1648—1707), der ihn nachahmen wollte, verfiel sogleich ins Theatralische und Banale. Aus Erinnerungsbildern antiker, gotischer und barocker Bauten stüct er Ortschaften zusammen (Taf. LIV, 2). Daneben suchte er Claudes Lichtwirkungen durch Beleuchtungen zu überbieten, die als wüste Brandhimmel glühen (Landschaften in Schwerin).

Die irrationalen Elemente in Claudes Kunst bilden im letzten den Grund, warum sich die Maler des germanischen Nordens, die holländischen Naturalisten, schon früh an Claude angeschlossen haben. Sie hielten sich an das stimmunggebende Element, die durchleuchtete Atmosphäre, führen aber den tektonischen Bildbau nicht folgerichtig durch, obwohl sie auch nicht darauf verzichten wollen, und be-

vorzugen deshalb asymmetrische Kompositionen. Jan Both (um 1618—1652) und Herman van Swanevelt (um 1600—1656) teilen den Ruhm, Claudes Kunst nach dem Norden übertragen zu haben. Immer steht das luminose Problem bei ihnen im Vordergrund. Die malerischen Reize italienischer Abendsonne, die alle Formen in goldiges Licht taucht und auch die tiefste Ferne im zarten Hauch noch sichtbar bleiben läßt, haben sie beschäftigt. Swanevelt wurde wie Both in der Landschaft mit der heil. Rosalie (Taf. XXXIII, 2) so von Claudes Kunst angezogen, daß er zeitweise seine künstlerische Individualität darüber einbüßte (Taf. XXXII, 1 und 2). Solche Bilder mögen Claude bewogen haben, seinen *Liber Veritatis* anzulegen. Swanevelts Handschrift verrät sonst einen anderen Charakter. Seine Formauffassung ist dünner als die Claudes, seine Laubzeichnung ist kleinteiliger, seine Beleuchtung kälter und röter: alles, was hier geschieht, um Claude zu überbieten, sind typische Kennzeichen der Nachahmung.

Both war die reinere Natur, die sich einen reineren Stil wahrte. Die Massenformen der Steineiche und der Pinie sagten seiner Individualität nicht zu, vielmehr sind die schlanken feingliedrigen Erlen und Eschen seine Lieblingsbäume geblieben. Both besaß das holländische Auge für feines Lineament. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1640 überrieselte er die Bildfläche mit feinteiligem Blattwerk, das mit seinem beweglichen Gezack vor dem lichterfüllten Luftreich steht (Taf. XXXIV, 1). Noch weiter von der klassischen luminosen Landschaft entfernt sich die folgende Generation, nur noch mittelbar taucht der Gedanke an den großen Claude auf. Unter den Schülern des Jan Both gilt Willem de Heusch (um 1625—1692) fast so viel wie sein Meister, und doch war er ein unfreies Talent. Die Motive teilt er mit Both: gewelltes Land mit seitlichen Steilhängen, Wege von langsamer Krümmung, neben einem Bach oder stillspiegelnden Teich hohe zartlaubige Bäume, die gesellig zusammen wachsen wie Erlen tun, Bäume also, die nicht für die italienische Landschaft charakteristisch sind. Die Landschaften Heuschs sind nicht mehr in den gleichmäßigen Goldton der italienischen Atmosphäre eingehüllt wie Both

ihn sah. Trüber, dunstiger übersteht die Luft das Land. Heusch hat die Idee der lichtreichen idealen Landschaft übernommen, aber er hat sie mit holländischen naturalistischen Elementen durchsetzt, da er nicht in Italien war. Boths Landschaft mit der Taufe des Kämmerers durch Philippus in London wirkt fast wie das Vorbild der Landschaft Heuschs in Ansbach (Taf. XXXIV, 1 und 2). Der gleiche ruhige holländische Pulsschlag in der Krümmung des Weges und in dem Neigen der Bäume. Zwischen hochstämmigen Erlengruppen jedesmal zwei schlanke Nachkömmlinge. Die Nachahmerschaft Heuschs äußert sich darin, daß er bei Übernahme der allgemeinen Bildanlage die Wirkung im einzelnen sucht, durch kleine Kontraste und vierteilige Häufung. Both läßt den Weg im Helldunkel, Heusch hebt dunkle Staffage vor lichtem Wege ab. Both überspinnt den Himmelsausschnitt von allen Seiten mit flächigen Laubsilhouetten, Heusch gibt dunkle Laubmasse mit zerfasertem Rand. Both zeichnet das Gezweig fein gegen die Spitzen aus, Heusch läßt das starre Geäder dicker Zweiglinien hart durch die Luft schneiden, zusammenhanglos und unorganisch umschwebt vom Laub. Heuschs Landschaft bei Sonnenuntergang in Aschaffenburg (Schloßgalerie) verglichen mit Boths Landschaft in Brüssel ergibt bei verwandtem Aufbau die gleichen Unterschiede. Gegenüber zierlich reizvoller Belebtheit Erstarrung, gegenüber der Lichtheit Trübung, gegenüber dem Einfachen im Motiv Häufung der Elemente, die doch schwächlich wirkt.

Diese Formveränderungen dürfen als typisch für die holländischen Nachfolger Claudes angesehen werden. Jan Asselijn (1610—1652) aus der gleichen Generation wie Both lockert die Bildform, wahrt aber die Lichtstimmung. Seine Landschaft mit der jagenden Diana (Taf. XLIV, 1) setzt die Lichtung in ein feines Helldunkel, taucht die Bäume ein in durchsonnte Luft und überflutet die Ferne mit Licht. Die Bäume aber haben holländischen Charakter. Asselijns Schüler Frederik de Moucheron (1633—1686) hat sich die Vorstellungen von dem lichtreichen Italien nicht selber erworben. Er malte wie Heusch italienische Landschaften, ohne je dagewesen zu sein (Taf. XLV, 1). Die Lichtstimmung trübt sich

ins holländisch Dunstige, und der Aufbau, tektonischer Einsicht entbehrend, zerfällt in Einzelheiten.

* * *

Um Poussin ordnet sich ein ganzes Planetensystem und schwingt die Bahn, die seine Richtung vorgezeichnet hatte. Die scheinbar größten Gegensätze konnten sich in dieser gehaltvollen Kunst wiederfinden. Die Franzosen betonten die rationalen Elemente in Poussins Stil. Bourdon etwa (Taf. XL) umreißt linienharte Formgebung messerscharf um der Klarheit willen, sucht mit schroffen Licht- und Schattenflächen den Gebäuden kubische Gewalt zu geben, die doch nur dünne Kulissen bleiben. Er übersteigert Linien und Lichtführung, da ihm die Raumvorstellung fehlt. Von den Niederländern haben die Vlamen mehr Sinn für Poussins tektonisches Gefüge gehabt als die Holländer, die fast nur die dekorativen Werte darin sahen.

Jan Frans Millet (1642—1679) zeigt in der italienischen Küstenlandschaft in München (Taf. XLII, 2), wes Geistes Kind er ist. Der Orangenhai ist aus Poussins Frühlingslandschaft übernommen. Der prächtig dekorative Schwung des Berghangs, der mit tönendem Linienzuge das Bild durchquert, setzt lebensvoll den Altersstil Dughets fort, nur daß er dessen dröhnende Wucht in ein mildes Hinströmen wandelt und somit schon erweicht. Alle Formen klingen bei Millet in Moll, bei Dughet in Dur. Millet hat das Erbe schon nicht rein bewahrt, geschweige denn erweitert. Sein Sinn geht mehr auf das Dekorative als auf das Raumschaffende des Aufbaus, mehr auf weiche, fast mürbe Formgebung als auf kristallinisch feste. Wenn die Landschaft mit der Brücke in Dresden (Taf. XLI, 2) zeigt, wie er entwicklungsgeschichtlich gegenüber einem Carracci die Stufe tiefer ausholenden Raumbaus vertritt, so bleibt er doch flach und flächig gegen Poussins Landschaft mit einem ähnlichen Brückenmotiv (Taf. XXXVIII, 1).

Erst unter den Händen der nächsten Generation zerbricht der große Linienstil, zerfällt der tiefendurchwaltende Raumbau. Bei diesen Enkelschülern der Klassiker ist die Verwilderung des

Stils schon hereingebrochen. Die Fektonik der Landschaft wird nur noch als dekoratives Schema verwandt. Nicht mehr durchdringt ein großes Denken Gesamtbild und Einzelform, sondern die Einheit wird zerstört und bei äußerlich übernommenem Bildbau werden die Einzelformen naturalistisch gebildet. In den klassischen Landschaften formt ein mächtiger Zug Natur und Architektur in edlem Gleichmaß. Nun aber scheut die Empfindung vor solcher scheinbaren Härte des Stils zurück. Die wildgewachsene Natur wuchert im Bilde. Statt der Tempel, Kastele und Paläste der Klassiker finden nur noch Kleinarchitekturen Aufstellung, Grabdenkmäler, Altäre, Obelisken. Die allumfassende, stählende und beglückende Naturauffassung ist unwiederbringlich dahin, abgelöst von der erinnerungsseligen Anschauung einer Epigonenschar.

Aelbert Meijeringh (1645—1714) ging mit Jan Glauber zusammen nach Frankreich und Italien. Er zieht den Stil Poussins auf verkürzte Formen von flächigem Charakter zusammen, behält aber seine Note in der mildkühlen Farbhaltung. In der Südlichen Landschaft in Hamburg (Taf. XXXVIII, 2) verhält er sich zu Poussin etwa wie Vlaminck zu Cézanne: so weich und atmosphärisch ist der blaue Gesamtton des Bildes. Jan Glauber (1646—1726) hing Poussin und Dughet in gleichem Maße an, doch, bar jeder großartigen Gesinnung, läßt er deren heroischen Stil zu halbnaturalistischer Idylle zusammenschrumpfen, was ihm bei den Zeitgenossen noch den Beinamen Polydor eintrug (Taf. XLII, 1). Ein kleinlich zerkrümelndes Wesen zermattet den machtvollen Linienfluß seiner Vorbilder.

Der Mangel an Kraft verlangt nach einer Fermerleichterung. Das schlagend Einfache der klassischen Landschaften, die in urtümlichen Gegensätzen sprechen, ist dieser Zeit nicht mehr zugänglich. Da aber Kontrastrechnung auch jetzt noch erstrebt wird, kann sie nur durch Häufung der Elemente erreicht werden. Stellt man einen Jan Frans van Bloemen (1662—1748) neben einen Poussin (Taf. XXXIX, 1 und 2), so ergibt der Vergleich diese Verdünnung der Kraft im ganzen und die Bemühung, sie durch Vervielfältigung der wirkenden Elemente wieder aufzuheben. Die

schöne Wucht einer Baumwand, die sich über die Mitte des Bildes vorschiebt, beherrscht den Eindruck der Poussinschen Landschaft mit dem großen Weg. Etliche Bäume haben ihr Laub zu schwerer Einheitsform zusammengeballt. Zu ihrer geschlossenen Dunkelheit sucht das Auge das ergänzende Helle. Es ist der Weg, der wie ausweichend vor der Baumgruppe mächtig in die Tiefe flieht, räumlich, formal und farbig ihr größter Gegensatz. Beides ist in der Stärke eines Uerlebnisses vorgetragen. Bloemen hat äußerlich ähnlichen Bildaufbau, aber schon wie er die Bäume so nah am Rande hält, zeigt, daß er nicht über die Raumkraft eines Poussin verfügt. Die Wirkung zersplittert. Nicht die Baumgruppe und der Laubwall sind gesehen, sondern einzelne Stämme, einzelne Kronen, die sich zusammendrängen. Was der Form im einzelnen an Macht der Erscheinung gebriecht, soll dann die Häufung wie bei der Reihe der sechs Stämme im Mittelgrund wieder wettmachen. Bloemen erweicht das Bildgefüge. Die feine Abtönung der Ferne, die ihm den Ehrennamen Orizzonte einbrachte, ist die einzige Tugend, die diese Not doch kaum verhüllen kann. Poussins Landschaft war Leidenschaft, künstlerisch zu edler Ruhe gebändigt. Bloemen benutzte diese Formen der Ruhe, ohne daß Leidenschaft dahinter steht.

In diesem Zusammenhang kommt es nicht auf die ganze Schar der Nachfolger und ihre einzelnen Abhängigkeiten an, sondern auf die allen gemeinsamen Formveränderungen, die als durchgehende Wesenszüge den Werken dieser Epigonen anhaften. Noch durch das ganze 18. Jahrhundert schreiten hinter Poussin die Landschaftsmaler, die die Toga gleich ihm umgeworfen hatten, aber nur er, der voranging, trug den Purpurstreifen.

SCHLUSS

DIE WELTANSCHAUUNGSTYPEN DER IDEALEN LANDSCHAFTSMALEREI.

Nicht blofs die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen. (Schopenhauer.)

DIE kunstgeschichtliche Darstellung hat zunächst die Aufgabe, den Verlauf des Geschehens in seiner individuellen Besonderheit klar zu legen, wenn dies auch nur in der durch jede Erkenntnis bedingte Umformung möglich ist. Kunstgeschichte aber wird immer Kulturgeschichte bleiben, insofern jedes Kunstwerk eine Kulturtat darstellt. Unabhängig aber von der zeitlichen und kulturellen Bedingtheit schliessen die Kunstwerke wieder zu Gruppen zusammen, die über die dahinter stehenden Künstler und ihre Einstellung zur Welt Entscheidendes aussagen. Jeder Künstler bildet nur seine Ansicht der Natur zum Kunstwerk um. Was er der Natur entnimmt, mehr noch wie er es der Natur entnimmt, wiederholt sich im Laufe der Geschichte mit gewisser Typik. Die hier zugrunde liegenden Erlebnisarten und Gestaltungstypen kritisch normierend festzustellen, gehört zu den noch ungelösten Aufgaben der Kunstgeschichte.

Die ideale Landschaftsmalerei — auch hier ist nur von der römischen die Rede — ist nicht rein aus der Vorstellung geboren, sondern entspringt einem unmittelbaren Lebensverhältnis, das das Wesen der Wirklichkeit im Bilde zu gestalten unternimmt. Sie ist gebunden an die Darstellung der italienischen Landschaft, deren durchsichtige Formbestimmtheit und Farbenklarkeit dem Künstler unmittelbar ansprechen mußte.¹⁾

1) Eine vollendete Charakteristik der Wirkung der Campagna schrieb Wilhelm von Humboldt an Goethe 23. August 1804: „Den großen Unterschied zwischen diesen und unseren Gegenden finde ich darin, daß die unseren uns immer entweder aus uns hinaus ins Ungestüme, oder in uns hinein ins Düstere treiben, immer unruhig oder schwermütig, also empfindsam machen. Hier löst sich alles in Ruhe und Heiterkeit auf. Man bleibt immer klar, immer gleichmütig, immer objektiv gestimmt.“

Auch innerhalb der Grenzen, die das Substrat italienischer, ja nur spezifisch römischer Natur bedingte, erschöpft sich die ideale Landschaftsmalerei doch nicht in einer Darstellungsweise. Es treten vielmehr, von allem Anfang an geschieden, durch die historische Entwicklung aber immer klarer herausgestellt, drei Richtungen in der idealen Landschaftsmalerei auseinander. So wichtig auch die Idealisierung der Natur oder genauer die durch ein bestimmtes Lebensverhältnis bedingte und durch die Vorstellung dieser Maler postulierte Auffassung der Natur in diesen Landschaften scheinen mag, — noch immer steht die höchste darin enthaltene Leistung verhüllt. Gemeinhin gilt die Annahme, daß sie durch ihren Formgehalt nur der ästhetischen Wertung dienen, während sie doch zugleich durch die darin vollzogene Normsetzung die letzte Aufgabe eines Kunstwerkes, nämlich Klärung und Erklärung der sichtbaren Umwelt zu bringen, erfüllen. Das Realitätsgefühl, das in diesen drei verschiedenen Typen der idealen Landschaftsmalerei zutage tritt, reicht bis in die tiefste Wurzel der Geistigkeit ihrer Schöpfer hinab. Mit einem Wort: es ist die Weltanschauung der Maler, zu der sie hier sich bekennen. Deshalb sind diese Typen in gewissem Sinne frei von zeitlicher Bedingtheit und bleiben in ihrer ganzen, scharfen Gegensätzlichkeit erhalten, wie sehr auch der Nährboden des Lebensverhältnisses durch die historische Entwicklung oder durch die geistige Gesamthaltung des Volkes, dem der Maler entstammt, verändert werden möge.

Schon im Sehen, im Wahrnehmungsprozefs, liegen die großen trennenden Unterschiede, schon hier beginnt Auswahl und Verschiebung der Sichtbarkeit einem innerlich mehr oder weniger klar erkannten Ziel entgegen.¹⁾ Schon hier scheiden sich nicht nur die formalen Behandlungsweisen, sondern es treten feste Ansichten und bestimmte Gesinnungen über den Aufbau der Sichtbarkeit und über das Wesen der umgebenden Natur auseinander. Da die künstlerische Tätigkeit mehr ist als die manuelle Fortsetzung des

1) Goethe zuerst sprach von anschauernder Urteilskraft in dem Sinne, daß Anschauen bereits Tun ist, daß es Spontaneität, nicht Rezeptivität darstellt. Naturwissenschaftl. Schriften XI, 55.

Sehakt, mehr ist als die Niederschrift dessen, was ins Auge gefallen ist, da vielmehr jeder Strich mit dem Stift, jeder Drucker und Wischer mit dem Pinsel doch geführt wird von einem Geist, der die Sinneserregungen innerlich synthetisch verarbeitet hat, so ist die im Malen mündende Tätigkeit schon eine anschauliche Erkenntnis. Daß im Schaffensprozess die geistigen und formalen Elemente nicht voneinander zu trennen sind, ist die notwendige Voraussetzung für die Behauptung, in der Malerei schlage sich eine Weltanschauung nieder. Bereits Lionardo wußte, daß ein Erkenntnisakt der ausübenden Tätigkeit der Hand vorausgeht. Darin eben besteht die Wissenschaft der Malerei, daß ohne Handverrichtung erkannt wird, was Körper und Beleuchtung, was Ruhe und Bewegung sei.¹⁾ Aber damit nicht genug: immer und überall ist die anschauliche Erkenntnis sogleich durchblutet von der seelischen Ganzheit, von den Grunderlebnissen und den um sie gesammelten Erfahrungen, kurzum von der Lebenseinheit. In einem gewissen Sinne sind diese Landschaftsbilder Rechenschaftsberichte darüber, wie sich die einzelnen Maler in anschaulicher Erkenntnis mit der andrängenden, umgebenden Welt auseinander zu setzen wußten. Schon ein verschiedener Schaffensprozess muß daher diesen verschiedenen Arten idealer Landschaftsmalerei zugrundeliegen.

1. Die idyllisch-arkadische Landschaft. Nach der historischen Entwicklung tritt zuerst die idyllisch-arkadische Landschaft, wie sie Elsheimer begründete, in unseren Gesichtskreis. Elsheimers Schaffen ist von paradigmatischer Bedeutung für diesen Typ der idealen Landschaftsmalerei. Nach den zeitgenössischen Berichten verschmähte es Elsheimer nach der Natur zu zeichnen. Er lag draussen in Wald und Feld und befruchtete seinen Geist durch das Schauen der Natur, so daß seine Zeichnungen den reinen Niederschlag von Erinnerungsbildern darstellen.²⁾ Je weniger er

1) Das Buch von der Malerei, hrsg. v. H. Ludwig, Nr. 33.

2) Sandrart über Elsheimer, Teutsche Akademie 1675 II. Theils III. Buch S. 295: Seine Gedächtnis und Verstand war dergestalt abgericht, dafs wann er nur einige schöne Bäume angesehen, (vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen,) er

genötigt war unmittelbar vor der Natur zu zeichnen, desto inniger war der geistige Wandlungsprozess, den er mit den Natureindrücken vollzog. Jedes seiner kleinen Bilder ist die Summe von hundert Erfahrungen und Beobachtungen, die ihm aus der Einfühlung in die Natur zuteil wurden. Es wäre falsch bei diesen Bildern von einem ursprünglichen und immer beibehaltenen Bildgedanken zu sprechen, vielmehr sind es in jedem Bilde zahlreiche Gedanken, die sich durchdrungen haben und miteinander verwachsen sind zu Kunstwerken, die sich wie von selbst als reife Früchte erzeugten. Elsheimer empfand als das Wesen der Natur eine allumfassende, lebenspendende Güte. Ihm galt es dies glückhafte Gefühl gesammelt und geläutert so zu steigern, bis es in Form und Farbe übertreten konnte. Er sammelt es in die Beschlossenheit weniger kurvig zusammenklingender Formen, er läutert es zur tiefen Glut reiner harmonischer Farben. Beides aber, die auf nahezu allen seinen Landschaftsbildern wiederkehrende melodische Linienkadenz, die sich diagonal durch das Bild zieht, und das edelsteinartige Funkeln der Farben wird so ohne Hast und Härte eingebettet in einen lichterfüllten Raum, das daraus eine stimmungsvolle Wärme und Innigkeit ohnegleichen hervorquillt. So stellt sich die idyllisch-arkadische Landschaft dar als der Versuch einer subjektiv gefühlsmäßigen Durchdringung aller Naturform, in der Mensch und Umgebung ohne Wertunterschied zu einer Einheit verwoben sind. Die idyllische Landschaft ist reine Zustandsschilderung, die ihre Stimmung daraus zieht, das physisches Dasein und moralische Natur der Menschen mit der Umgebung rein zusammenklingen. Es ist die Gestaltung eines stimmungsmäßigen Ideals, das die Landschaft von innen heraus entwickelt, nicht von außen durch Auswahl oder als Ausschnitt gewinnt. Bei Elsheimer zuerst hat

selbige ihn so fest eingebildet, das er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich könne nachmalen, wie unter andern daran zu sehen, das nachdem er zu Rom die Vignia Madama sich also imprimirt, er selbige ohne einige Zeichnung mit höchster Curiosität in seine Landschaften, auf das allerbäste gebracht, jeden Baum absonderlich nach seiner Art an Stamm, Laub und Blättern, in allen Theilen erkenntlich, an Colorit, Schatten und reflexion ganz ähnlich naturäl und lebhaft usw.

die Stimmung die ihr adäquate Form gefunden, um zur Klarheit zu kommen: es ist die lichterfüllte Atmosphäre, die alle Form gleichmäßig umhüllt. Das luminose Problem stand immer im Zentrum dieser Anschauung. Bei den unmittelbaren Nachfolgern Elsheimers Poelenburg, van der Lisse und Breenbergh wird es abgewandelt bis zu einer farbenfeindlichen Tonmalerei. Die bei Elsheimer leuchtend reinen Farben umschleiern sich bis zu dumpfem kühlen Graugrün, und in dieser tonigen Einheit verschwindet alle Individualität. Unter den Italienern hat Francesco Albani, späterhin noch Domenico Fetti diesen Anschauungstyp ohne Einschränkung vertreten. Noch einmal schlägt dann diese seelische Grundstimmung in reinster Entfaltung bei Claude durch, der dann aber auf der Höhe seiner Kraft von einem andern Anschauungstyp, dem heroischen, Bildmittel übernahm, die einer Art Monumentalgestaltung des Idylls dienen. Immer aber bleibt auch bei Claude das Entscheidende, daß alle Formen gleichmäßig in einem lichterfüllten Raum untertauchen, und daß die Schwingungen zwischen Mensch und Natur darin einer pantheistischen Gefühlssphäre entstammen.

Auch eine Art Zeitlosigkeit ist der Idee nach diesen idyllischen Landschaften eigen, indem doch nie eine bestimmte Gegend dargestellt wird, die jeden Tag neuem Werden und Vergehen ausgesetzt ist, sondern das Bild einer unvergänglichen Landschaft, über der nur ein ewig kreisender Himmel mit seinen Gezeiten wechselt. Die Abgeschlossenheit dieser Landschaften und das Fürsichsein der Menschen und Tiere darin überhaucht die Bilder mit einer leisen Melancholie, die zum Charakter des Idylls gehört.¹⁾ Die Welt wird in diesen idyllisch-arkadischen Landschaften als ein pantheistisches Leben und Geschehen gedeutet. Dieser Grundzug eines objektiven Idealismus kommt darin zum Ausdruck, wie allen Objekten mit gleichwertender Aufmerksamkeit

1) „Ein weiches elegisches Element ist übrigens dem Idyll eigen: gleichsam, als wäre es aus der Sehnsucht nach dem verlorenen Ideal entstanden, als sei immerdar in der Brust des Menschen dem tiefen Naturgefühl eine gewisse Wehmut beigemischt.“ A. v. Humboldt, Kosmos II, 28.

nachgegangen wird, wie Mensch und Baum und Fels als seelische Einheit empfunden werden. Figur und Landschaft sind aufeinander bezogen, sind füreinander empfunden und bilden einen Organismus von lauterer Harmonie. Die Alleinheit der Natur will Elsheimer¹⁾ im Opferdank Noahs in Berlin dadurch zum Ausdruck bringen, daß er die strahlende Sonne und den Regenbogen nebeneinander malt. Diese innerlich geschauten Landschaften beruhen also durchaus nicht auf Skizzen vor der Natur, die als erste Niederschrift des Bildgedankens anzusprechen wären, sondern sie haben ein intensives Erleben der Natur zur Voraussetzung, das dann verdichtet und durchglüht in die Erscheinung tritt. Bei Elsheimer äußert sich das in einer konzentrierten Kraft und einem leuchtenden Schmelz der Farben und bei Rembrandt, der die gleiche Grundanschauung vertritt, erfahren die Farben eine Vergeistigung, die allein schon diesen Landschaften kosmischen Gehalt gibt. Elsheimers Mondscheinlandschaft mit der Flucht nach Ägypten (München) hat in Rembrandts kleinem Bilde von 1647 mit dem gleichen Thema in Dublin (Taf. LI, 1 und 2) eine wahlverwandte Nachfolge gefunden. Mehrere Lichtquellen: der Mond, der den nächtlichen Wolkenhimmel weißlich schimmern macht und dann im Schattendunkel der Bäume das lodernde Feuer, um dessen Wärme Mensch und Tier sich drängen. Das Lichtproblem wird jedesmal so vorgetragen, daß nicht die einzelne Form beleuchtet wird, sondern daß das Licht sein Eigenleben dem Raume mitteilt, den es schwebend aufleuchten und wieder verdämmern läßt. Allerdings verändert sich der Stimmungscharakter der beiden Bilder insofern, als bei Rembrandt die einfache Melodie der bei Elsheimer in wenigen Wellen schräg abwärts geführten Baumsilhouetten einem gedrängteren Gefüge gewichen ist, daß die Enge des kleinen Formats zu sprengen droht. Rembrandts Schaffen ist noch an anderer Stelle mit der idealen Landschaftsmalerei verknüpft. Wichtiger als dieser unmittelbare Einfluß Elsheimers ist, weil von der

1) Das Bildchen, nur aus dem Kreis Elsheimers, ist wahrscheinlich Johann König zuzuschreiben. Güte Mitteilung von Professor Goldschmidt in Berlin.

Gesamtentwicklung getragen, die Linie Elsheimer-Breenbergh-Rembrandt. Es handelt sich hier keineswegs um die Feststellung der äußerlichen Beeinflussung, vielmehr um die Erkenntnis, daß die gleiche Weltanschauung Rembrandts, die immer zu einer irgendwie verwandten Deutung gelangen mußte, sich hier einmal in der Fortsetzung Elsheimerscher Formulierungen äußerte.¹⁾ So fällt denn auch auf ein so bescheidenes Bild wie Breenberghs Landschaft mit dem Propheten Elisa (Bremen) ein neues Licht (Taf. LII, 1). Diese idyllische Landschaft hat sich von arkadischer Natur schon weit entfernt. Erinnerungsbilder sind willkürlich kombiniert worden zu einer Landschaft mit zwei kastellgekrönten Hügeln. Das ist der Vorklang zu Rembrandts ganz auf Stimmung angelegter Ideallandschaft mit den Ruinen auf dem Berge in Kassel (Taf. LII, 2). Der objektive Idealismus ist schon in der Art der Malerei zum Ausdruck gekommen. Die Erde und was aus ihr hervorging, erhält den Reichtum der Farben und Töne mit erstaunlich wenig Mitteln, so etwa die mit lasierendem Beinschwarz gemalten Bäume des Mittelgrundes. Darüber aber wölbt sich durchsetzt mit Wolken, die ins Violette und Rötliche spielen, ein emailartig vertriebener Himmel, der die dunkle Erde mit solchem Leuchten umfängt, daß die Landschaft als Bild der Sehnsucht schlechthin wirkt.

2. Das heroische Weltbild. Man tritt in eine scheinbar kühlere Welt ein, wenn man sich der heroischen Landschaft zuwendet. Sie gipfelt in Poussin und Dughet, war aber dem Geiste nach schon bei Annibale Carracci, Viola und Domenichino zu einer Zeit vorhanden, als Elsheimer den Idealstil pantheistischer Weltanschauung schuf. Die Grundanschauung, die alle ihre Maler zum Schaffen drängt, ist die Einsicht, daß es gilt, die strömende und damit bedrückende Unendlichkeit zu überwinden. Die Forderung lautet: wie ist sie in einer gemessenen Ausdrucksgebärde zu

1) Auf die Übertragung Elsheimerscher Ideen außerhalb der idealen Landschaftsmalerei auf den jungen Rembrandt durch die Vermittlung von P. Lastman und J. Pynas ist öfters hingewiesen worden, zuletzt bei Weizsäcker, Elsheimer in Thieme-Becker, Lexikon der bildenden Künstler.

bändigem? Wie ist all das willkürlich Drängende, Quellende, Widerstrebende zum Charakter des notwendig Beharrenden und des gesetzmäßig Architektonischen zurückzuführen? So wird die heroische Landschaft der Versuch einer subjektiv verstandesmäßigen Beherrschung aller Naturform, denn der Maler kann nicht aufgehen in der Landschaft, bewahrt vielmehr allen ihren wechselnden Eindrücken gegenüber seinen künstlerischen Rationalismus. Das Lebensgefühl einer stolzen Unabhängigkeit, einer kraftvollen Freiheit und einer großen Menschlichkeit, das diese Landschaft gestaltet hat, strömt wieder von ihnen auf den Beschauer aus. In einem engeren Sinne gilt für diese Anschauung die Erkenntnis Konrad Fiedlers: „Auch der Künstler erhebt sich von Abstraktion zu Abstraktion, und je höher die geistigen Formen sind, zu denen sich der sinnliche Stoff emporgestaltet, desto mehr und mehr erhebt sich der Künstler aus der Verworrenheit, Unbestimmtheit, Flüchtigkeit der Anschauung in eine klare, bestimmte, dauernde Wirklichkeit empor.“¹⁾ Die Bemühungen Annibale Carraccis, Domenichinos und vor allem Poussins, die Umwelt zu immer gegenwärtigerem Vorhandensein zu bringen, wird von einer tiefen Naturauffassung angetrieben. Und sie bedarf eines großen Vorrates unmittelbar sinnlicher Anschauung, um ein lebendiges Kunstwerk und nicht ein starres Schema hervorzubringen. Das bedeutet nun aber keineswegs Häufung des Mannigfaltigen in der Landschaft, vielmehr kommt es darauf an, daß das Allgemeine großer Natur darin enthalten ist und daß die Formvorstellungen zu Formbegriffen geklärt worden sind. Oft ist ein Baum, ein Bergmassiv, ein Flußlauf der ganze Bildinhalt. Aber es ist dann alles dazu getan, daß dieser Inhalt als der Baum, das Bergmassiv, der Flußlauf schlechthin wirkt. So kann die heroische Landschaft auch der Staffage völlig entraten, wie in den drei Landschaften des Gaspard Dughet in der Sammlung Doria, Rom (Taf. LIII) und den Landschaften in Medaillonform Nicolas Poussins bei Lord St. Oswald auf Nostel (Grautoff

¹⁾ Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Hrsg. v. Konnerth. München 1913. I, 178.

Nr. 145), während die idyllische Landschaft gerade in der Einheit von Landschaft und Figur den Hauptwesenszug hat. Diese Landschaft interpretiert alle Erscheinung, wie wenn sie für alle Ewigkeit geformt worden wäre, und jede Ruinensentimentalität ist ihr fremd. Weder zerbröckeltes Mauerwerk noch abgestorbene Bäume wird man bei ihr finden, sondern nur saftgeschwellte Stämme mit vollen Kronen sowie festgefügte Häuser und Tempel mit scharfen Ecken und Kanten. Der subjektive Idealismus in diesen Landschaften bringt es mit sich, daß von der örtlichen Beschränkung hier nichts mehr zu spüren ist. Der Ausdruck Landschaft ist zu eng, um auf diese Malereien Anwendung zu finden: es sind Weltbilder, die gestaltet werden. Aus dieser Grundanschauung erklärt sich, daß niemals ein vereinzelt Motiv, ein Einfall gebildet wird, sondern daß überall die gesetzlichen Grundverhältnisse betont sind: es soll ein Kanon landschaftlicher Schönheit geschaffen werden.¹⁾

Wenn Whistler von Rodin sagte, er mache aus den Menschen eine Landschaft, so kann man umgekehrt sagen, daß aus der heroischen Landschaft ein Mensch gemacht wird. Denn eine Landschaft, wie sie Whistler verstand, ist ein unendliches Wogen subtiler Lichter und zarter Farbtönungen. Bei der heroischen Landschaft aber läßt das plastisch-räumliche Gestaltungsprinzip vor allem die Grundformen und Gliederungen sprechen. Hier wird nicht die Augenblicksstimmung festgehalten, sondern der dauernde Charakter aufgesucht. Auch Poussin hätte äußern können, wie Marées lehrte, daß nur der einen Baum künstlerisch darstellen könne, der ein für allemal erfaßt habe, „daß der Baum in seiner Hapterscheinung aus Stamm und Krone bestehe, und daß es also in der Darstellung hauptsächlich darauf ankomme, wo der Baum fusse, wo der Stamm sich in die Krone umsetze und wo die Krone ihren Abschluß finde.“²⁾ Der innere Zusammenhang

1) H. Nohl, die Weltanschauungen der Malerei 1908, ordnet die heroische Landschaft dem personalen Idealismus ein. S. 28: „die Landschaft wird in dieser Zeit vor allem herorisch. Die heroische Landschaft ist die Konstruktion der Welt nicht auf ein pantheistisches Leben hin, sondern auf ein geistiges Ideal, das sich doch eigentlich nur in der menschlichen Gestalt unmittelbar zu zeigen vermag.“

2) Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1908. S. 4.

zwischen Bildformat und Gestaltungsprinzip läßt das heroische Weltbild große Formate bevorzugen, denn in ihm ist ein stärkerer Wille, der die Sichtbarkeit in größere Formen umreißt, am Werke. Dieser Wille äußert sich überhaupt schon in der Bewältigung des Stoffes. Der Aufbau dieser heroischen Weltbilder steht unter dem Gesetz der Klarheit. Der nicht greifbare Raum wird mit Mitteln dargestellt, die nur für das Greifbare erfunden zu sein scheinen; es sind die Raumschicht und die Linie. Auch die Lichtführung wird dem dienstbar gemacht. Das Licht ist nie das alles einsaugende Medium, sondern es grenzt Raumschichten ab, beleuchtet Formen und klärt sie. Der Rationalismus der künstlerischen Gestaltung wird deutlich, wenn selbst das ungreifbare, fließende Licht in eine deutlich faßbare Streifenfolge umgesetzt wird. Niemals wird das Ineinanderwogen und Verstricktsein der Formmassen zur Darstellung gebracht. Nicht die Wälder der Umgebung Roms finden sich in diesen Bildern, sondern einzelne Bäume, die zwar eine Abstraktion bedeuten, aber doch durch die Macht ihrer Erscheinung Sinn und Wesen dieser Landschaft auslegen.

Das Prinzipielle dieser Gestaltung muß auch in Zeichnungen zur Geltung kommen. In einer Pinselzeichnung (Oxford) gibt Poussin die klarste Fassung eines Blickes über S. Maria in Cosmedin zum kapitolinischen Hügel mit dem Torre del Campidoglio (Taf. LIV, 1). Es war ihm selbstverständlich, sich der Kirche so frontal gegenüberzustellen, daß ihre lagernde Vorhalle mit dem Glockenturm den Urkontrast der Richtungen herausholt. In diesem Akkord schwingen alle jene in der Tiefe entwickelten Verhältnisse als Obertöne schon mit. Er sah nur diese gereinigte Ansicht, jenes unmittelbar gebaut wirkende Nebeneinander von Formen und er malte sie in der Frühsonne, wo das Licht die Körperlichkeit aller Dinge so umgrenzte, daß einheitlich große Flächen hell und dunkel gehalten sind. Etwa gleichzeitig hat J. B. Weenix, der von 1642—1646 in Italien war, die Vedute des kapitolinischen Hügels aufgenommen (Taf. LV, 2). Er nun saugte sich fest an der Vielfältigkeit dieses Baukomplexes, machte ihn interessant durch eine Lichtführung — es ist die späte Abendsonne —, der nichts ferner liegt, als

Formklärung. Er will nichts missen von diesem steingewordenen Leben und die Auffassung Poussins muß ihm nackt und kahl erschienen sein. Es handelt sich hier nun nicht um Darlegung der Unterschiede des Individualstiles. Vielmehr gilt hier als stillschweigende Voraussetzung, daß ein jeder Künstler dem gleichen Modell gegenüber ein nur aus seiner seelischen Struktur heraus erklärbares Kunstwerk schafft. Die Untersuchung will aber eine tiefere seelische Schicht anbohren, die in der noch ungeschriebenen Kunstgeschichte nach Qualitätsbegriffen einmal gründlich ausgeschürft werden muß. Beide Bilder, Poussin wie Weenix können den Anspruch erheben, künstlerische Wahrheit zu besitzen, die nicht dem stofflichen Einzelfall gutzuschreiben ist. Vielmehr resultiert sie daraus, daß Poussin und Weenix hier nicht nur als Individuen, sondern auch als Vertreter eines bestimmten künstlerischen Typus sprechen. Indem nun die hier zutage tretende Lebensbeziehung mehr oder weniger überzeugt, wird die künstlerische Wahrheit der Maßstab für den Grad der Reinheit der künstlerischen Weltanschauung, denn nur dasjenige Kunstwerk erweckt den Eindruck der Wahrheit, das einmal nicht aus verschiedenen Empfindungssphären gemischt ist, dann aber das Prinzip dessen, was gestaltet werden soll, vollkommen zum Ausdruck gebracht hat.

3. Das naturalistische Erdlebenbild. Die Weltanschauung, die Weenix vertritt, ist der Naturalismus. Neben Weenix haben Jan Both und seine Gefolgschaft, weiter Hackaert, Berchem und du Jardin, um die Hauptnamen zu nennen, mit den gleichen Augen die Natur gesehen. Es sind also durchweg Holländer, die diesen Naturalismus in der Landschaftsmalerei vertreten, einen Naturalismus, der sozusagen schon in der Peripherie liegt und hier und da an den objektiven Idealismus angrenzt. Doch ist die Wurzel dieser Anschauung ein ganz anderes Realitätsgefühl. Das stimmungs-mäßige Ideal wird im Rahmen unbedingter Naturtreue erstrebt. Das Wesen dieses Naturalismus besteht darin, daß der Künstler den Eindruck, den er im Angesicht der Natur erlebt, mit möglichster Unmittelbarkeit äußert, womit denn ausgedrückt ist, daß auch in der naturalistischen Grundanschauung schließlich die Natur

des Subjekts, nicht die des Objekts das entscheidende Wort führt. Diesem Typus der idealen Landschaft kommt es durchaus auf den lokalen Naturcharakter an: wie blau der Himmel war, und wie hoch er sich über der Erde wölbte, und wie die Wolken gestaltet waren, in welchen Umrissen sich die Berge zeichneten, ob das Land saftgefüllt blühte oder verdorrend bleichte, ob das Licht die Dinge leuchten liefs oder umschleierte. Mit der Physiognomie des Landes verbindet sich dann die anschauliche Darstellung der Einwohner in ihrer Tracht und ihrem Gehabe zum Ganzen eines Erdlebenbildes.¹⁾ Die fremde italienische Natur wird so dargestellt, wie sie in ihrer Sichtbarkeit dem holländischen Reisenden des 17. Jahrhunderts erschien, nicht als eine Fabelnatur frommer Urzeit. Doch bleibt es ein äußerlicher Unterschied zur idyllisch-arkadischen Landschaft, dafs der romantische Unterton, die leise mitschwingende Stimmung im naturalistischen Erdlebenbild wie eine Sehnsucht nach dem räumlich fernen Sonnenlande wirkt, dort aber die sanfte Elegie dem zeitlich Fernen, den entschwundenen Stätten seligen Daseins nachsinnt. Der tiefere und unüberbrückbare Gegensatz aber besteht darin, dafs die Einheit von Mensch und Landschaft im Erdlebenbild niemals aus der pantheistischen Gefühlssphäre stammt, sondern lediglich aus der Einheit der Natur selbst hervorgeht. Der Irrationalismus dieser naturalistischen Ausdeutung der sichtbaren Welt ergeht sich nun gern im Mannigfaltigen und sucht den Reiz im besonderen eines Ausschnitts aus der Natur, und nur selten erheben sich diese Darstellungen wie in Jan Hackaerts Trasiemenischen See (Amsterdam) zu wahrer Grofsartigkeit (Taf. LVI), dann nämlich, wenn der Landschaftsmaler das sichere Gefühl dafür besitzt, was im höheren Sinne für einen ganzen Landstrich charakteristisch

1) Die Bezeichnung stammt von C. G. Carus, der sie unter dem Eindruck der Landschaften C. D. Friedrichs und Chr. Dahls findet. Neun Briefe über Landschaftsmalerei 1815—24. Leipzig 1831, Seite 118. Bei Carus ist der Begriff Erdlebenbild weiter gespannt, indem auch die geognostische Landschaft und die Darstellung der Geschichte der grofsen Formationen der Pflanzenwelt (S. 110) darunter verstanden werden, wenn auch als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst (S. 41) „die Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens“ gilt.

ist. Immer aber geht auch hier die Absicht insofern auf einen Totaleindruck, als doch auch im scheinbar zufälligen Ausschnitt die italienische Natur als Ganzes durch ihren physiognomischen Charakter und durch ihre Stimmung in Licht und Raum wirken soll. Das zugrunde liegende idealisierende Verfahren bleibt auch dem ästhetischen Prinzip nach naturalistisch.¹⁾ Und daher ist dann auch die wesentliche Komponente dieser Landschaften, die Lichtführung, immer so angeordnet, daß sie im Bilde selbst entsteht und austönt, während die Lichtquellen im Naturalismus strenger Observanz immer irgendwie außerhalb des gegebenen Ausschnittes anzunehmen sind. Das Zeichnen angesichts der Natur war diesen Naturalisten künstlerische Lebensnotwendigkeit. Die Skizzen wurden gern so weit getrieben, daß sie als ein vor der Natur fertiggestelltes Abbild wirken, womit dann die Gefahr, ins nur Vedutenmäßige abzugleiten, unablässig verbunden war. Die Naturalisten haben sich immer etwas darauf zugute getan, daß sie allein die Natur selbst gäben, und der Vorwurf, der aus ihrem Lager den Meistern der anderen Gestaltungsarten erscholl, lautet, daß jene ihre Bilder nur „aus Imagination und Einbildung“ (d. h. Einprägung vor der Natur) machten (Sandrart II. Theils, III. Buch, S. 331). So gewiß die Wahrheit, die die naturalistische Kunst auf ihre Fahne geschrieben hat, nicht dasselbe ist wie die Wirklichkeit, die sie erfassen will, indem auch sie ein völlig neues Reich aufbaut, ebenso gewiß ist doch die Gesetzgebung dieses Reichs die der Wirklichkeit.²⁾

Man könnte vielleicht annehmen, daß der innere geistige Prozeß bei der Gestaltung des naturalistischen Erdlebenbildes

1) „Von Naturalismus kann nur da die Rede sein, wo ein Ganzes der Natur aufgefaßt und ausgedrückt wird. Das Medium der Herstellung eines solchen Naturganzen ist eine objektiv angeregte subjektive Anticipation, eine Stimmung. Naturalismus ist da vorhanden, wo der Maler stimmungsartig die Fülle der Natur in einem Kunstwerk darzustellen weiß.“ H. v. Stein, *Entstehung der neueren Ästhetik*, S. 118.

2) Ich betone ausdrücklich, daß, wenn die ideale Landschaftsmalerei sich in diesen drei Anschauungstypen äußert, damit doch nicht alle Typen des Landschaftserlebnisses überhaupt charakterisiert und erschöpft sein sollen. Es fehlen hier wichtige Grundeinstellungen wie etwa die symbolische, ornamentale und ausdruckssteigernde, die nur auf der Grundlage einer Darlegung des Wurzelbereichs aller künstlerischen Gestaltung gegeben werden könnten, was über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht.

rascher ablaufe, als bei der des heroischen Weltbildes oder der idyllisch-arkadischen Landschaft, da er sich an die Bildung des Einmaligen, an die „bloße Nachahmung“ hält, so daß nicht wie bei den beiden anderen Typen der idealen Landschaft erst Vieles zur Tiefe sinken muß, um ein geklärtes Bild heraufsteigen zu lassen. Allein auch die naturalistische Anschauung hat ein inneres Vorstellungsbild, das sie nur beim Schaffen vor der Natur ständig überprüft. Sie setzt die Intensivierung des Eindrucks anstelle der Beobachtungsreihen, und so bleiben hier wie da sinnliche Frische und der Hauch der Unmittelbarkeit seltene Werte, die in der Schicht der künstlerischen Qualität verankert sind.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

A) TAFELN.

- I. Jacopo Bellini, Der heil. Christophorus in der Landschaft. Zeichnung aus dem Skizzenbuch im Louvre, Paris.
- II. Giovanni Bellini, Christus in Gethsemane, 1459. London.
- III. Oberdeutsch um 1480, Allegorie auf den Tod und das Leben. Nürnberg, Germ. Mus.
- IV. 1. Joachim de Patinir, Flucht nach Ägypten, um 1520. San Remo, Slg. Thiem.
2. Battista Lutero di Dosso, Landschaft mit reicher Staffage. Rom, Gal. Borghese.
- V. 1. Pieter Bruegel, Herbstlandschaft, um 1565. Wien.
2. Jacopo Bassano, Die Weinernte. Rom, Gal. Doria.
- VI. Tizian, Zeichnung. Edinburg, Nat.-Gall. of Scotland.
- VII. 1. Andrea Meldolla gen. Schiavone, Waldlandschaft, um 1560. Berlin.
2. Gillis van Coninxloo, Waldlandschaft, 1598. Wien, Gal. Liechtenstein.
- VIII. 1. Roelant Savery, Waldlandschaft. Radierung von Aegidius Sadeler.
2. Jacob van Ruysdael, Eichenwald, um 1660. Berlin.
- IX. 1. Polidoro da Caravaggio, Landschaft mit Maria Aegyptiaca, vor 1527. Rom, S. Silvestro a Monte Cavallo.
2. Niederländischer Meister um 1570. Landschaft mit Christus als Gärtner und Maria Magdalena. Rom, Pal. Colonna.
- X. 1. Girolamo Muziano, Landschaft mit dem heil. Hieronymus, 1574. Gestochen von Cornelis Cort.
2. Paul Brill, Landschaft mit dem heil. Franz, 1599. Rom, S. Cecilia in Trastevere.
- XI. Girolamo Muziano, Wald- u. Berglandschaft. Hamburg.

- XII. 1. Girolamo Muziano, Die heil. Hieronymus u. Romuald, obere Bildhälfte. Rom, S. Maria degli Angeli.
2. Agostino Tassi, Landschaftsfresko, um 1610. Rom, Pal. Rospigliosi.
- XIII. Adam Elsheimer, Römische Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Leipzig.
- XIV. Agostino Tassi, Landschaft. Florenz, Uffizien (Magazin).
- XV. Claude Lorrain, Ruhe auf der Flucht, um 1646—48, Rom, Gal. Doria.
- XVI. 1. Andrea Meldolla gen. Schiavone, Jo und Jupiter, um 1560. Petersburg, Eremitage.
2. Annibale Carracci, Maria Magdalena, um 1590. Rom, Gal. Doria.
- XVII. Domenichino, Die Furt, um 1602—04. Rom, Gal. Doria.
- XVIII. 1. Tizian, Landschaftszeichnung. Florenz, Uffizien.
2. Nicolas Poussin, Römische Campagna, Zeichnung. Paris, Louvre.
- XIX. Nicolas Poussin, Tiberlandschaft mit Matthäus und dem Engel, um 1650. Berlin.
- XX. Nicolas Poussin, Landschaft mit der Auffindung der Asche Phokions, 1648. Knowsley Hall bei Liverpool.
- XXI. Claude Lorrain, Landschaft mit Pinien, Zeichnung. London, British Mus.
- XXII. 1. Paul Brill, Zeichnung, um 1620. Florenz, Uffizien.
2. Claude Lorrain, Zeichnung. Florenz, Uffizien.
- XXIII. Claude Lorrain, Flußlandschaft, Zeichnung. Turin.
- XXIV. Claude Lorrain, Furt am Tempel, um 1630. Madrid, Prado.
- XXV. Claude Lorrain, Die Mühle, 1647. Rom, Gal. Doria.
- XXVI. Claude Lorrain, Das Apolloheiligtum in Delphi, um 1648. Rom, Gal. Doria.
- XXVII. Francesco Albani, Bacchus und Ariadne. Karlsruhe.
- XXVIII. 1. Adam Elsheimer, Apollo unter der Steineiche, um 1608—10. Florenz, Uffizien.
2. Giovanni Battista Viola, Apollo hütet die Herden des Admet, 1608. Wien, Graf Lanckorónsky.

- XXIX. 1. Karel du Jardin, Italienische Landschaft bei Morgenbeleuchtung, um 1660. Berlin.
2. Claude Lorrain, Merkur raubt die Rinder des Admet, um 1646—48. Rom, Gal. Doria.
- XXX. Claude Lorrain, Tobias und der Erzengel Raphael, um 1650. Madrid, Prado.
- XXXI. Claude Lorrain, Landschaft mit der Nymphe Egeria, 1669. Neapel.
- XXXII. 1. Claude Lorrain, Die Auffindung Mosis. Madrid, Prado.
2. Swanevelt, Landschaft bei untergehender Sonne. Madrid, Prado.
- XXXIII. 1. Claude Lorrain, Der Morgen, um 1630. Madrid, Prado.
2. Jan Both, Die heil. Rosalie, um 1640. Madrid, Prado.
- XXXIV. 1. Jan Both, Die Taufe des Kämmerers durch Philippus, um 1650. London, Buckingham Palace.
2. Willem de Heusch, Italienische Landschaft, um 1670. Ansbach, Schloßgalerie.
- XXXV. 1. Nicolas Poussin, Landschaft, um 1645. Madrid, Prado.
2. Gaspard Dughet, Landschaft. Rom, Gal. Colonna.
- XXXVI. Gaspard Dughet, Die Berufung Abrahams. London.
- XXXVII. 1. Gaspard Dughet, Landschaft mit der Bergstrafse, um 1640. Rom, Gal. Doria.
2. Johannes Glauber, Landschaft. Madrid, Prado.
- XXXVIII. 1. Nicolas Poussin, Orpheus u. Euridike, 1659. Paris, Louvre.
2. Aelbert Meijeringh, Südliche Landschaft. Hamburg.
- XXXIX. 1. Nicolas Poussin, Landschaft mit dem großen Weg, um 1650. London.
2. Frans van Bloemen gen. Orizzonte, Italienische Landschaft, um 1700. Budapest.
- XL. Sebastien Bourdon, Landschaft, um 1660. Stich.
- XLI. 1. Annibale Carracci, Römische Landschaft. Berlin.
2. Jean François Millet, Römische Berglandschaft, um 1670. Dresden.

- XLII. 1. Johannes Glauber, Arkadische Landschaft. Cassel.
2. Jean François Millet, Italienische Landschaft. München.
- XLIII. 1. Annibale Carracci, Landschaft mit dem Bergklotz, um 1605. Madrid, Prado.
2. Claes Pietersz Berchem, Die drei Herden, um 1650—60. Amsterdam.
- XLIV. 1. Jan Asselijn, Landschaft mit Diana und Nymphen auf der Jagd, um 1650. London, Lord Spencer.
2. Johann Glauber, Italienische Landschaft. München.
- XLV. 1. Isack de Moucheron, Landschaft, Zeichnung. Turin, Palazzo Reale.
2. Cornelis Huijsmans, Ideallandschaft, um 1700. Cassel.
- XLVI. 1. Claude Lorrain, Am See bei Castel Gandolfo, 1639. Rom, Gal. Barberini.
2. Moses van Uijtenbroeck, Landschaft. Budapest.
- XLVII. Paul Brill, Römische Ruinenlandschaft, 1600. Dresden.
- XLVIII. Claude Lorrain, Ruinen von Rom, um 1650. Madrid, Prado.
- XLIX. 1. Paul Brill, Landschaft mit römischen Ruinen, um 1615. Braunschweig.
2. Rubens, Odysseus auf der Insel der Phäaken, um 1630. Florenz, Gal. Pitti.
- L. 1. Paul Brill, Tivoli, um 1605, Radierung.
2. Gaspard Dughet, Landschaft, um 1640. Rom, Gal. Doria.
- LI. 1. Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten. München.
2. Rembrandt, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, 1647. Dublin.
- LII. 1. Bartholomäus Breenberch, Landschaft mit dem Propheten Elisa. Bremen.
2. Rembrandt, Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge, um 1650. Cassel.
- LIII. Gaspard Dughet, Landschaft. Rom, Gal. Doria.
- LIV. 1. Nicolas Poussin, Zeichnung.
2. Pierre Patel, Landschaft. Rom, Academia di S. Lucca.

- LV. 1. Bartholomäus Breenberch, Italienische Landschaft mit dem Wettlauf der Atalante und des Hippomenes, 1630. Cassel.
 2. Jan Baptist Weenix, Römische Landschaft mit Hirten und Herde, um 1645. Basel.
 LVI. Jan Hackaert, Der trasimenische See, um 1655. Amsterdam.

B) TEXTABBILDUNGEN.

- Seite 12. Giovanni Bellini, Bacchanal, 1514, mit der Landschaft von Tizian. New York, Metropolitan Mus. (Slg. Hamilton). Stich in Séroux d'Agincourt, Storia dell'arte. Prato 1829.
 Seite 29. Matthijs Cock, Die Versuchung Christi. Stich von Hieronymus Cock.
 Seite 57. Domenichino, Kampf des Herkules mit Achelous, um 1610. Stich von Devilliers jeune.

Die Photographien zu Taf. XX u. XXXIX, 1 verdanke ich Herrn Dr. Grautoff, zu Taf. XXVIII, 1 Herrn Professor W. Friedländer. Die Unterlagen zu den Tafeln VIII, 2, XXIX, 1, XXXVIII, 1, LIV, 1 und XXXIV, 1 haben die Vorstände der kunsthistorischen Institute in Berlin und München, Herr Geheimrat Goldschmidt und Herr Geheimrat Wölfflin gütigst zur Verfügung gestellt.

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann in Halle (Saale).











1



2







1



2



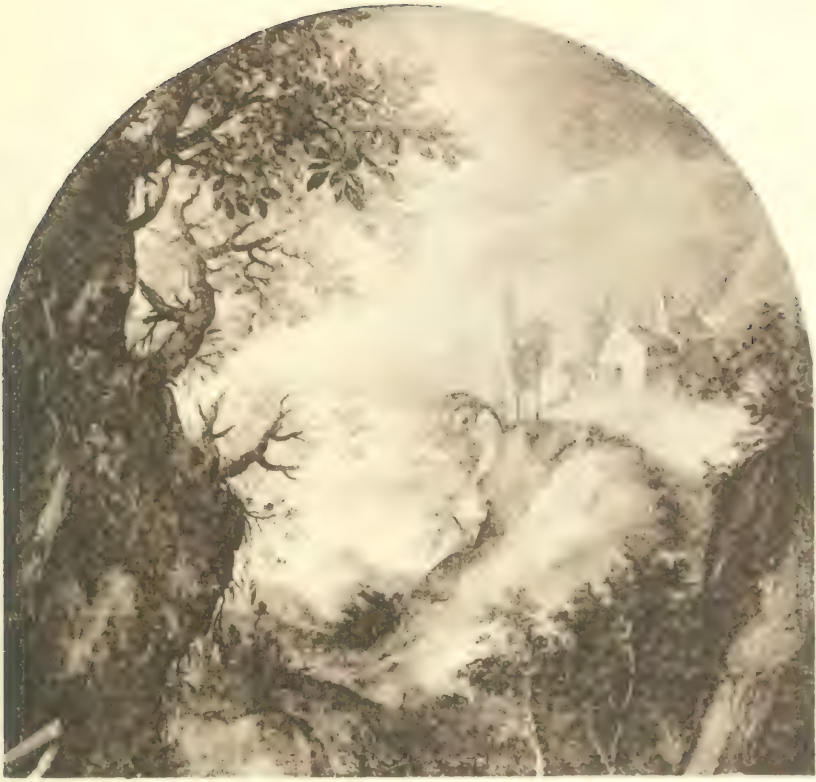
1



2







1



2













1



2













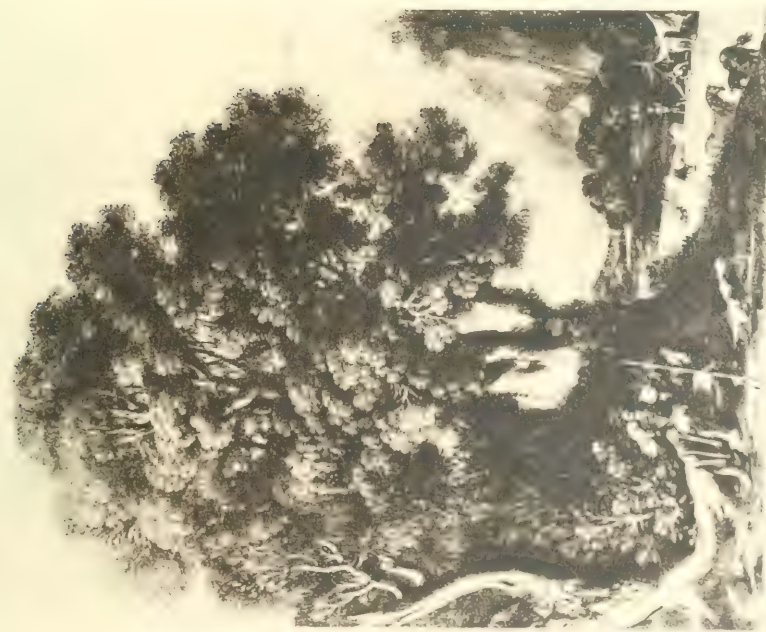








29





2



1









29



30



1



2



1



2



7



7







1



2



1



2





1



2





1



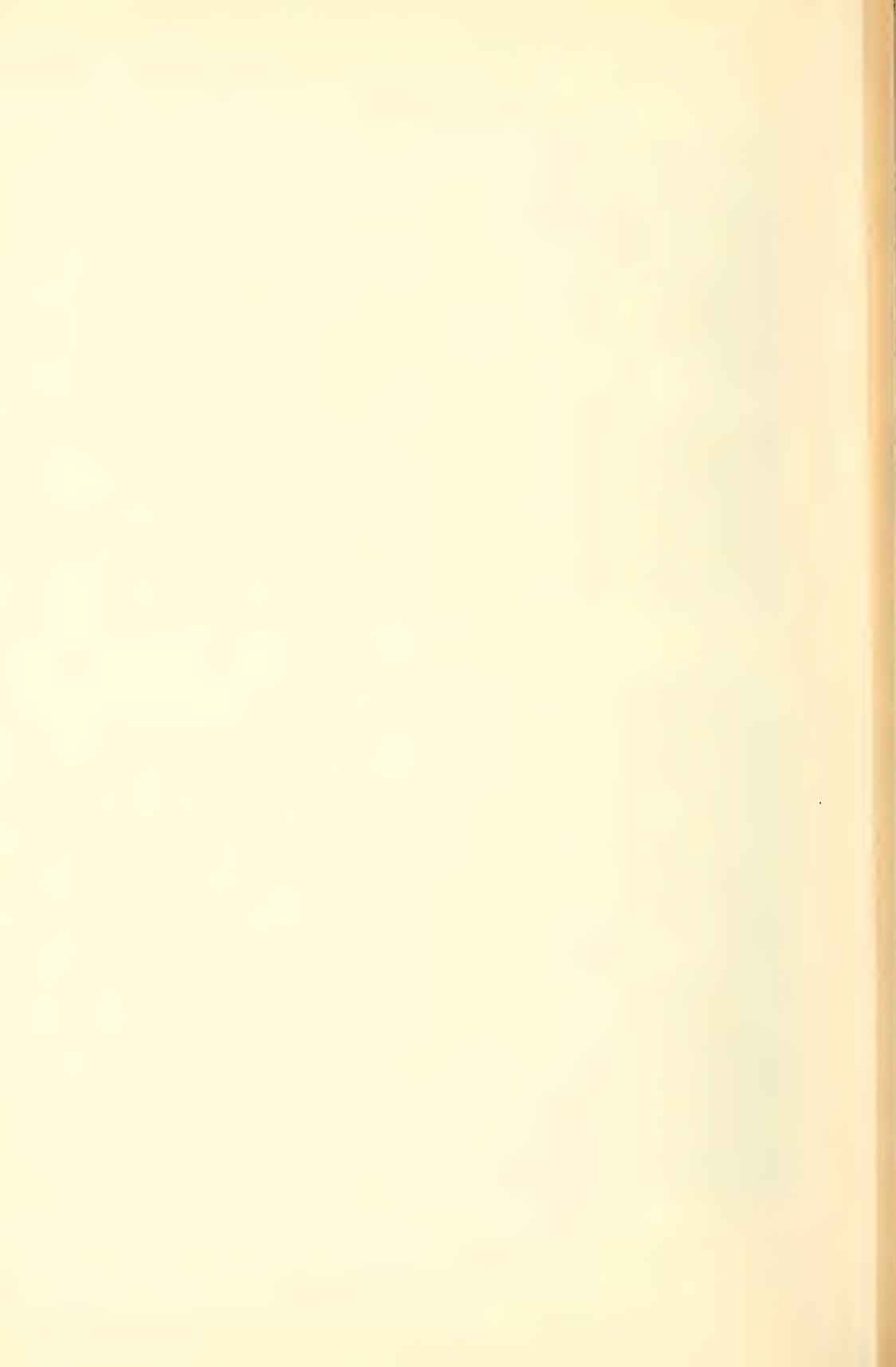
2



1



2





1



2



1



2







1



2



1



2



1



2



1



2





1



2



1



2



ND
1353
G47

Gerstenberg, Kurt
Die ideale Landschafts-
malerei

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
